CAPOLAVORI DI PALAZZO BIANCO

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - 995

DI QUESTO LIBRO
SONO STATI STAMPATI
2500 ESEMPLARI
DEI QUALI 999
FUORI COMMERCIO

VENTIQUATTRO CAPOLAVORI

DELLA

GALLERIA DI PALAZZO BIANCO

*È ormai il quinto anno che l'*ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO *dedica una sua pubblicazione a un importante museo italiano o a un complesso d'opere d'arte che sono vanto d'una città nostra. Nel* 1952, '53, '54 *s'ebbero le illustrazioni della Galleria Sabauda, della Galleria Civica d'Arte Moderna, del Museo Civico d'Arte Antica in Palazzo Madama di Torino; nel* '55 *furono pubblicati e commentati ventiquattro capolavori di Vercelli; ed ora, fuori del Piemonte, è la volta della Galleria di Palazzo Bianco a Genova. Due motivi hanno suggerito la scelta di questo museo. Anzitutto il desiderio di rendere omaggio alla Città di Genova ed alla Regione Ligure dove l'Istituto da tempo svolge un'attività di forte rilievo. Poi l'interesse, oltre che alle preziose raccolte, all'ardito esperimento d'applicazione dei moderni criteri museografici compiuto nella ricostruzione di Palazzo Bianco, gravemente danneggiato dalla guerra, e nel nuovo ordinamento delle sue collezioni, di cui si potrà leggere nelle pagine seguenti. Anche quest'anno, dunque, l'*ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO *rinnova il suo contributo alla divulgazione del patrimonio artistico nazionale offrendo le riproduzioni di ventiquattro delle più preziose opere esposte nella Galleria genovese, accompagnate dalle note informative che hanno dato finora alle pubblicazioni dell'*ISTITUTO SAN PAOLO DI TORINO — *dal* 1954 *eseguite nello stabilimento poligrafico A. Pizzi — un particolare carattere unitario.*

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

VENTIQUATTRO CAPOLAVORI

DELLA

GALLERIA DI PALAZZO BIANCO

A CURA DI MARZIANO BERNARDI

TORINO 1956

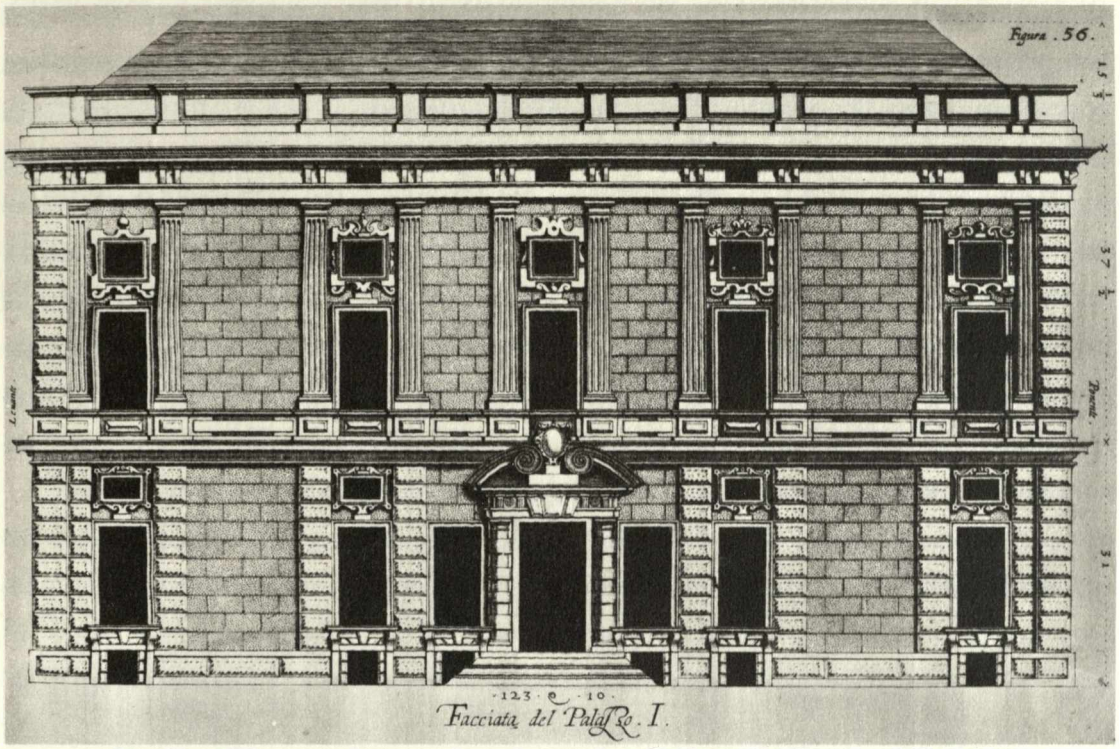
Giovanni Pisano: Tomba di Margherita di Brabante

Nell'estate del 1607, al seguito del duca Vincenzo Gonzaga di Mantova che aveva deciso di trascorrere la stagione calda a Sampierdarena, Pietro Paolo Rubens fu a Genova, dove potè veder collocata sull'altar maggiore della chiesa di S. Ambrogio la pala della *Circoncisione* da lui dipinta due anni prima per incarico del marchese Nicolò Pallavicini, e rendersi conto della profonda impressione prodotta dalla gran tela nei pittori genovesi. Vi si trattenne due mesi e mezzo, fino alla metà di settembre; e mentre il duca faceva la cura dei bagni consigliatagli dai medici, frequentò artisti, visitò le quadrerie, già allora famose, del patriziato locale, felice di spalancare le porte al protetto del signore mantovano, cercò « anticaglie » ch'eran la sua passione, studiò con l'insaziabilità

d'apprendere che gli era propria, probabilmente un poco dipinse, ma soprattutto attese a raccogliere e commissionare prospetti e piante degli edifici che più lo colpivano, per le tavole dei *Palazzi di Genova,* l'opera poi pubblicata ad Anversa nel 1622 quasi come un omaggio alla classicità italiana, da lui colta all'inizio dell'età barocca durante gli otto anni giovanili trascorsi di qua dalle Alpi.

Pareva inverosimile che in codesta ricca e preziosissima serie di tavole non fosse identificabile Palazzo Bianco, che già al tempo del soggiorno genovese del Rubens si ergeva nella Strada Nuova (oggi via Garibaldi), alle cui imponenti splendide fabbriche egli aveva dedicato particolare attenzione. Eppure si sapeva che il suo fondatore era stato il medesimo di Palazzo Tursi, circa lo stesso giro d'anni, cioè quel Nicolò Grimaldi, principe di Salerno e duca d'Eboli, « detto comunemente il Monarca per la mostruosa sua ricchezza »: dal quale il 24 marzo 1565 Domenico e Giovanni Ponzello, architetti, avevano assunto lo scavo d'un terreno lungo Strada Nuova, dove il Grimaldi voleva « aedificare domum ». Si sapeva altresì di un duplice impegno, relativo alla costruzione, il 30 giugno e il 25 agosto 1568, di forniture di pietre di Finale, da servire al rivestimento esterno, e di ventiquattro colonne di marmo di Carrara: termini di consegna rispettivamente venti e ventun mesi. Nessun dubbio, dunque, sulla data dell'inizio e del presumibile compimento dei lavori, nè sul nome del committente e degli architetti (risulta da documenti che Giovanni eseguì il modello, ma risulta anche che nelle misure delle colonne s'avvicendarono i due Ponzello, sì che la paternità del palazzo va divisa anche con Domenico). E tuttavia l'aspetto di Palazzo Bianco qual era nell'ultimo terzo del Cinquecento, prima che si perdesse nel rifacimento settecentesco, rimaneva ancora una quindicina d'anni fa uno dei più suggestivi problemi dell'antica architettura genovese.

A un acuto, dottissimo e geniale studioso di questa, all'architetto Mario Labò, va il merito di aver scoperto nei *Palazzi di Genova* (di cui ora sta curando una ristampa in edizione critica per l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte) i disegni riferibili al Palazzo Bianco cinquecentesco: e precisamente quelli che vanno sotto la denominazione « Palazzo I » della Strada Nuova. Non solo: il Labò recentemente ha anche rinvenuto in una biblioteca londinese i disegni originali che il Rubens riceveva da Genova e passava, po-



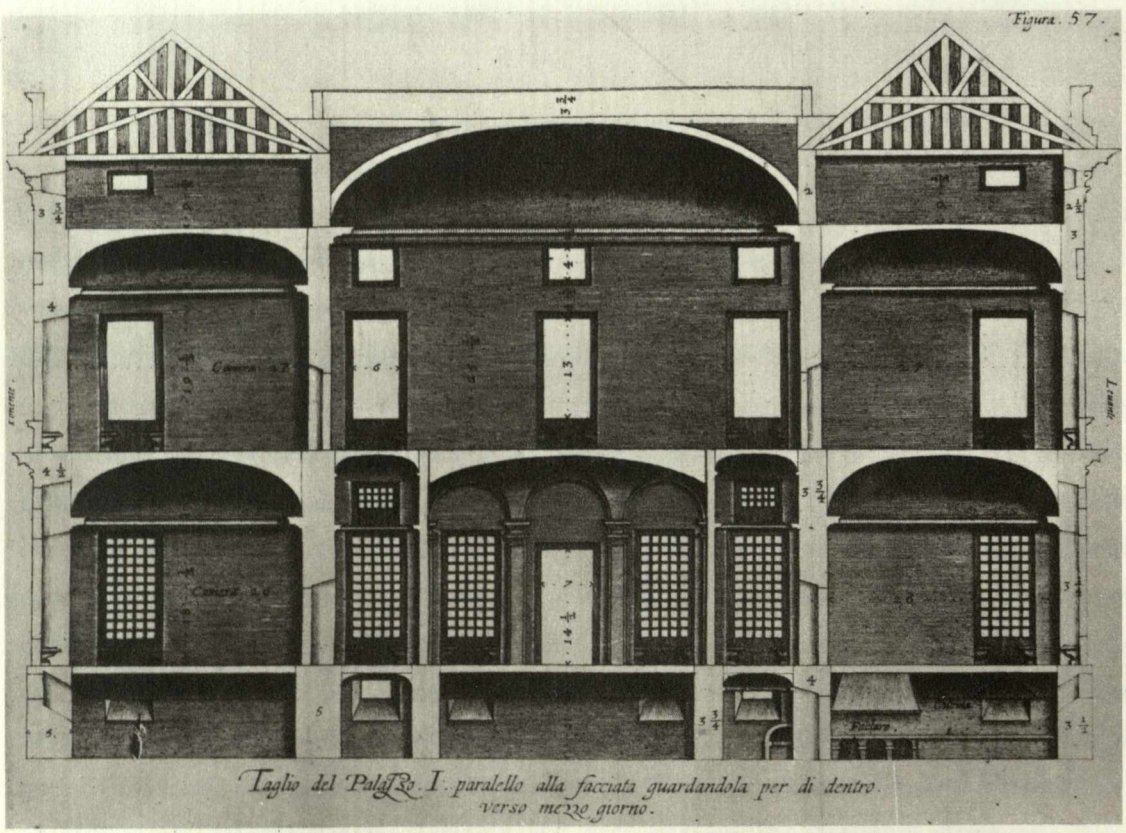
Facciata cinquecentesca di Palazzo Bianco, da *I Palazzi di Genova*, di P. P. Rubens

stillati di sua mano, agli incisori. Come pervenne all'identificazione? Anzitutto notando che nessun palazzo cinquecentesco di Strada Nuova mancava nel libro del Rubens, e che non v'era ragione ne fosse escluso Palazzo Bianco. Poi osservando la perfetta corrispondenza dell'ubicazione di questo con l'ubicazione del « Palazzo I ». Infine studiando la struttura che risulta dai disegni rubensiani, e che collima con quel che sappiamo del Palazzo Bianco primitivo, tolta una differenza di tre metri e mezzo nella lunghezza della facciata, inesattezza che non deve sorprendere « in rilievi così numerosi, di varia provenienza, e passati di mano in mano, e finalmente incisi da un intagliatore che dei palazzi non sapeva niente »: possibile errore fra altri di cui, del resto, il Rubens stesso chiedeva anticipatamente venia nella prefazione al suo libro. (Cfr. Mario Labò, *I « Palazzi di Genova » di Pietro Paolo Rubens,* nella rivista « Genova », maggio 1939).

Passando quindi ad un confronto fra il « Palazzo I » ed il Palazzo Bianco nella sua trasformazione settecentesca, il Labò sottolineava l'affinità fra le due fi-

sionomie: « Come masse murali, sono sempre un corpo frontale e due ali che comprendono un cortile, chiuso verso tramontana da un muro cieco e da un corpo più basso. E quanto all'esterno, il Cinquecento è con molta disinvoltura travestito in Settecento; il grande cubo ha perduto la grazia di proporzioni meno utilitarie; ma sempre lo stesso ordine di lesene scanalate si inalza fino alle mensole del cornicione, comprendendo un piano nobile e un mezzanino. Sotto le lesene, sempre lo stesso ordine di pilastri a bozze scende fino a terra. Il nuovo architetto non fece che ripetere a tutti i piani le finestre laterali all'ingresso e rimaneggiare i vecchi elementi decorativi. Ciò dimostra che per quanto il palazzo sia stato completamente rifatto, chi lo trasformò non ne era poi malcontento, e volle allontanarsi il meno possibile dalle forme originarie ».

Conosciute dunque adesso codeste forme originarie, ci si domanda: perchè furono trasformate? La risposta esige un po' di storia d'una delle più insigni fa-



Sezione di Palazzo Bianco. Da *I Palazzi di Genova*, di P. P. Rubens

miglie patrizie genovesi, alla quale d'altronde si riconnette la formazione della Galleria di Palazzo Bianco. Prima però conviene avvertire che s'ignora per quanto tempo questo rimanesse in possesso dei Grimaldi, che l'avevano anche fatto ornare da Pietro Francavilla, nel 1585, delle due statue di Giano e di Giove tuttora nell'atrio. Certo è invece che nel 1711 appare compreso nell'eredità di Federico De Franchi, tanto gravata di debiti che una figlia del De Franchi, sposata De Mari, s'indusse a cederlo a Maria Durazzo, moglie di Gianfrancesco Brignole-Sale, sua creditrice per una fortissima somma. Di conseguenza il Palazzo Bianco s'imparentava, per dir così, strettamente col Palazzo Rosso che in via Garibaldi gli sta quasi di fronte.

Infatti il Palazzo Rosso, costruito nella Strada Nuova dall'architetto Pietro Antonio Corradi fra il 1672 ed il '77, e così detto dal caratteristico colore che gli fu dato subito (v. Mario Labò, *I Palazzi Municipali di « Strada Nuova »*, in Bollettino municipale « Il Comune di Genova », 30 aprile 1922), apparteneva ai Brignole-Sale, cioè alla famiglia formatasi dal ceppo di Giulio Sale con quello dei Brignole. Nel 1603 la figlia di Giulio Sale, Geronima, aveva sposato Gian Francesco Brignole, poi primo doge, nel 1635-'36, di questa casata. Il vecchio Sale, di sterminata ricchezza, morendo senza figli maschi aveva istituito erede il genero, a condizione che i discendenti primogeniti portassero il duplice nome Brignole-Sale, unendo i due blasoni in un'unica arme gentilizia, quella di cui si fregiò per il primo l'unico figlio di Gian Francesco, il poeta Anton Giulio, che il Van Dyck ritrasse a cavallo nella tela famosa. Furono i due figli d'Anton Giulio — Gian Francesco e Ridolfo Maria — a volere un nuovo palazzo, il « Rosso », nella Strada Nuova lasciando quello avito del vecchio quartiere di S. Maria di Castello: ed a volerlo architettato in modo da dividerselo in due parti. Palazzo Rosso era da appena cinque anni terminato, che Ridolfo Maria moriva, lasciandone la sua parte al fratello. La divisione avrebbe dovuto perpetuarsi coi discendenti di questo; ma ad evitarla, Maria Durazzo, la quale, come s'è detto, aveva sposato Gian Francesco, acquistava nel 1711 il quasi fronteggiante palazzo — in seguito chiamato « Bianco » nel linguaggio usuale per una opposizione di colore — e ne ordinava all'architetto Giacomo Viano, « capo d'opra di detta magnifica Maria », la ricostruzione e l'ampliamento nel 1714,

per renderlo pari anche nell'ampiezza, ai fini della equa spartizione ereditaria, a Palazzo Rosso.

Il Labò rileva che nella trasformazione dell'edificio dalla struttura cinquecentesca alla settecentesca lo sviluppo longitudinale si accentuò grandemente, offrendo nuove possibilità all'architetto. La costruzione venne prolungata fino alla chiesa (ora distrutta) di S. Francesco di Castelletto, con la quale, attraverso una loggia a due piani in fondo al giardino, comunicava. Il cortile cambiò forma e dimensioni con lo spostamento d'una fila di colonne per accrescere la parte di fabbricato fra la facciata e il vano interno: e da quadrato com'era, tipicamente cinquecentesco (nella dedicatoria « Al benigno lettore » il Rubens parlava appunto di alcuni palazzi genovesi « ch'anno de Cortilotti particolarmente di villa »), divenne rettangolare; la pianta del piano nobile risultò simile a quella di Palazzo Rosso; e l'esterno si travestì degnamente nello stile del barocchetto genovese. Insomma, dall'antico palazzo dei Grimaldi che il pittore fiammingo aveva consegnato nei rilievi del « Palazzo I » come indicativo d'un tipo di abitazione « à proportione più tosto de famigle benchè numerose di Gentilhuomini particolari, che di una Corte d'un Principe assoluto », si passò al Palazzo Bianco dei Brignole-Sale, quale lo si vede oggi percorrendo via Garibaldi.

Non indugeremo sulle sue vicende lungo il secolo XVIII. Ancora abitato dai Brignole-Sale fin verso il 1766, una quindicina d'anni dopo era affittato al marchese Carlo Cambiaso che vi collocava la sua quadreria. Gli succedettero in quelle sale il marchese Carlo Donghi, poi il dottor Giacomo Peirano, entrambi notissimi collezionisti di opere d'arte, talchè — notava il Labò — sembrava che il palazzo fosse predestinato a divenire un museo. Finalmente la proprietaria, marchesa Maria Brignole-Sale De Ferrari, duchessa di Galliera, allo stesso modo che già il 12 gennaio 1874 aveva donato, con ferree clausole di intangibilità dello stabile ed inamovibilità delle opere (clausole in seguito superate), alla città di Genova il Palazzo Rosso coi meravigliosi tesori d'arte in esso contenuti, legava al Comune genovese, con testamento del 20 marzo 1884 (quattro codicilli con un'aggiunta al primo arrivano fino al 25 aprile 1888, pochi mesi prima della morte della duchessa, avvenuta il 9 dicembre), anche Palazzo Bianco « per la formazione di una pubblica galleria e per le annuali esposizioni artistiche ».

Crediamo utile, a titolo di documentazione non sempre facilmente reperibile, trascrivere qui l'elenco degli « Oggetti d'arte e di mobilio depositati nel Palazzo Bianco » all'atto della successione:

Quadri di scuole diverse:

1 - Piccolo ritratto ad olio di Francesco Clouet, dit Janet, con cornice dorata.
2 - Quadro grande, del Zurbaran « la comunione di un santo ».
3 - Ritratto della Duchessa col figlio Filippo bambino, di Léon Cogniet.
4 - La fuga in Egitto, del Murillo.
5 - Ritratto della Duchessa in età giovanile, di Matteo Picasso (*trasferito al Palazzo Rosso secondo le disposizioni testamentarie della Duchessa*).
6 - Cristo e la Moneta, di A. Van Dyck.
7 - Ritratto di Rubens e famiglia dipinto da lui stesso.
8 - S. Francesco in estasi, del Murillo.
9 - S. Lorenzo, piccolo quadro, di A. Caracci.
10 - S. Caterina, del Muziano.
11 - Madonna col Bambino dormente, del Sassoferrato.
12 - Madonna in adorazione del bambino, del Correggio.
13 - Testa di Cristo, del Cigoli.
14 - Fête au logis, di Steen.
15 - Un corpo di guardia, di David Teniers.
16 - Gesù nell'orto, di Carlo Dolci.
17 - Giovinetto colle mani giunte, di Paolo Veronese.
18 - Madonna col bambino, del Murillo.
19 - Famiglia desolata, di Leopoldo Robert.
20 - Padre eterno con Angelo, del Guercino.
21 - Cascata di Tivoli, di G. Vernet.
22 - Interno di Chiostro (Paracleto), di Granet.
23 - Sacra famiglia, di Palma giovane.
24 - La Madonna e il bambino con due santi, di Palma vecchio.
25 - La danza in giardino, di Lancret.
26 - Ritratto d'uomo giovane, del Pontormo.

27 - Paesaggio olandese, di Ruysdael.

28 - Fiori della Pentecoste, di Steen.

29 - Madonna col bambino (scuola raffaellesca).

30 - La cortigiana, di Mieris.

31 - Ritratto di Damigella Luisa Brignole-Sale, del comm. Pucci.

32 - S. Orsola, di Zurbaran.

33 - S. Eufemia, dello stesso.

34 - Noli me tangere, di Francesco Albani.

35 - Il carro d'amore, dello stesso.

36 - Madonna col bambino, d'ignoto,

37 - S. Francesco orante, del Muziano.

38 - Ritratto di Signora, di Louis David.

39 - Madonna che nutrisce il bambino, di Hans Memlinc.

40 - La risurrezione di G. Cristo, di Gio. Lanfranco.

41 - Sacra famiglia e due Santi, di Artemisia Gentileschi.

42 - La Comunione, di Alonzo Cano.

43 - Cristo in croce, la B. Vergine e S. Giovanni, scuola di Michelangelo.

44 - S. Lucia, di Fra Bartolomeo da S. Marco.

45 - S. Chiara, dello stesso.

46 - Paesaggio con tramonto, di Ange Van der Neer.

47 - 48 - Due Battaglie, di Jacques Courtois, detto il Borgognone.

49 - Sacra famiglia, scuola dei Caracci.

50 - Andrea Doria che riceve lo stendardo dal Doge, del comm. Pucci.

51 - Ritratto di Re Carlo Alberto, di Horace Vernet.

52 - 55 - Quattro quadri di eguale grandezza rappresentanti le Sibille, di Guido Reni.

56 - 58 - Tre quadri con Santi e Madonna, di scuola toscana antica.

59 - Cristo deposto di Croce, di scuola tedesca antica.

60 - Ritratto di giovine Signora, di Jean Holbein.

61 - Madonna colle mani giunte, del Sassoferrato.

62 - Ritratto di Signora con chitarra, di ignoto.

63 - Idem della Contessa Pieri in Brignole-Sale, del Maron.

AL BENIGNO LETTORE.

VEDIAMO che in queste parti, si và poco à poco inuecchiando & abolendo la maniera d'Architettura, che si chiama Barbara, ò Gothica; & che alcuni bellissimi ingegni introducono la vera simmetria di quella, conforme le regole de gli antichi, Graci e Romani, con grandissimo splendore & ornamento della Patria; come appare nelli Tempij famosi fatti di fresco dalla venerabil Società di IESV, nelle città di Brusselles & Anuersa. Li quali se per la dignità del Vfficio diuino meritamente douerano essere i primi à cangiarse in meglio; non però perciò si deuono negligere li edificij priuati, poi che nella quantità loro subsiste il corpo di tutta la città. Oltra che la commodità delli edificij quasi sempre concorre colla bellezza i meglior forma di quelli. Mi è parso donque di fare vna opera meritoria verso il ben publico di tutte le Prouincie Oltramontane, producendo in luce li dissegni da me raccolti nella mia peregrinatione Italica, d'alcuni Palazzi della superba città di Genoua. Perchè si come quella Republica è propria de Gentilhuomini, cosi le loro fabriche sono bellissime e commodissime, à proportione più tosto de famigle benchè numerose di Gentilhuomini particolari, che di vna Corte d'vn Principe assoluto. Come si vede per essempio nel Palazzo de Pitti in Fiorenza, & il Farnesiano in Roma, la Cancellaria, Caprorola, & infiniti altri per tutta l'Italia, si come ancora la famosissima fabrica della Regina Madre nel borgo di S. Germano à Parigi. Li quali tutti eccedono di grandezza, di sito e spesa, le facultà di Gentilhuomini priuati. Mà io vorrei seruire al vso commune, e più tosto giouare à molti ch'à pochi. Et perciò faremo la distintione di questa maniera, che chiamaremo Palazzo di vn Principe assoluto, quello che hauerà il Cortile in mezzo, & la fabrica tutta attorno, di capacità competente ad alloggiar vna Corte: & in contrario sarà detto da noi Palazzo ò casa priuata, pur grande e bella chella si sia, quella che haurà la forma di vn cubo solido col salone in mezzo, ò vero repartito in apartamenti contigui senza luce fra mezzo, come sono la maggior parte tutti li Palazzi Genouesi. E ben vero che tra questi edificij ch'io vi rappresento, sono alcuni ch'anno de Cortilotti particolarmente di villa, mà non sono di quella maniera che si è detta di sopra. Se daranno donque in questa mia Operetta le piante alzati e porfili con li loro tagli in croce, d'alcuni Palazzi da me raccolti in Genoua, con qualque fatica e spesa & alcun buon rincontro di potermi preualere in parte delle altrui fatiche. Ho posto li numeri & misure di ciascun membro, non per tutto, mà doue si hanno potuto hauere: li quali quando tal volta non correspondessero cosi à punto alli misure del Sesto, bisognarà in ciò vsar della discretione, & iscusar il dissegnatore & intagliatore, per esser le figure alquanto minute. Sarà ben ancora d'auertire, che le quattro Reggioni non sono poste d'ordine consueto, girando di Leuante verso Ponente, anzi al rouerscio, deriuando questo inconueniente dalla stampa. Egli è però vn scrupolo di poca consequenza. Non habbiamo posti li nomi delli Padroni, perchè ogni cosa in questo mondo

Permutat dominos, & transit in altera iura.

si come alcuni de questi Palazzi si sono già alienati d'alli primi loro possessori, & à dire il vero, appresso li dissegni non ci erano i nomi, eccetto di due che si sono posti, come io credo à caso, per esser notissimi in strada noua. Del resto vi rimetto alle figure; le quali si forse pareranno poche, saranno però lodeuoli, per esser le prime che siano sin adesso comparse nella luce publica: e si come ogni principio è debbole, daranno forse animo ad altri di far cose maggiori.

Pietro Paolo Rubens.

Da *I Palazzi di Genova*, di P. P. Rubens

64 - Madonna col bambino e S. Giovannino, di Giac. Francia.

65 - Ritratto di un prelato della famiglia Brignole-Sale, di ignoto.

66 - 69 - Quattro paesaggi fiamminghi grandi, due con cornice e due senza.

70 - 71 - Due paesaggi del Mulieribus.

72 - 73 - Due marine in burrasca.

74 - Schizzo a matita rappresentante Gesù sostenuto dagli Angeli, del Correggio.

Quadri di scuola genovese:

1 - Calvario, del Grechetto.

2 - La Carità, di Domenico Piola.

3 - Bozzetto di un'ancona d'altare, di Nic. Barabino.

4 - Presepio, del Grechetto.

5 - S. Orsola, di Pellegro Piola.

6 - Paese con conigli, di Sinibaldo Scorza.

7 - La maga Circe, dello stesso.

8 - 9 - Due piccoli quadri contenenti 13 miniature, di autori diversi genovesi.

10 - Bambina dormente (miniatura).

11 - Ritratto di Pio IX in fotografia.

12 - Idem di Vittorio Emanuele in fotografia con firma autografa.

13 - Idem del Duca di Galliera, di G. Isola.

Statue di marmo e sculture diverse:

1 - La Maddalena morente, di A. Canova.

2 - Jenner che inocula il vaccino al proprio figlio, di G. Monteverde.

3 - Gruppo di fanciulli che scherzano con un gatto, di G. Monteverde.

4 - L'innocenza oppressa, di Salvatore Revelli.

5 - Bacco e Leocotea, di A. Dumont.

6 - Busto del marchese Brignole-Sale in biscuit (sotto campana).

7 - Busto piccolo in iscagliola rappresentante un vescovo.

8 - Maresciallo di Francia, piccola statua in biscuit sotto campana, del Dumont.

9 - Busto in marmo ritratto, di A. Dumont.

10 - Statuetta equestre in bronzo « Luigi XIV ».

Scalone e atrio di Palazzo Bianco

11 - Busto in marmo « Pio VII ».

12 - Sei gruppi in biscuit di varia grandezza sotto campana rappresentanti soggetti vari.

(Omettiamo l'inventario delle ceramiche, dei mobili e delle « decorazioni artistiche », meno interessante di quello delle pitture, nel quale si riscontrano curiose attribuzioni, poi modificate come risulta dai commenti d'alcune tavole di questa monografia).

Quest'elenco non deve far supporre che all'atto della successione duchessa di Galliera Palazzo Bianco si presentasse come un vero e proprio museo, sia pure a uno stato embrionale; e nemmeno come una dimora patrizia arricchita e ornata da un'importante collezione. Nella rivista *Museum* (1954, vol. VII, N. 4) edita dall'Unesco, la direttrice delle Belle Arti del Comune di Genova, dottoressa Caterina Marcenaro, ha ricordato che parecchi affittuari, compreso il celebre Caffé Concordia al pianterreno, occupavano parte dello stabile, e vi rimasero fin verso il 1914. Lo sgombero fu graduale, mentre si tentava la costituzione del museo. Nel 1889 in alcuni ambienti fu esposta la raccolta Brignole-Sale, aumentata del legato del principe Oddone. Tre anni dopo il palazzo ospitò la « Mostra d'arte antica », che fu una nuova spinta alla costituzione del museo. Difatti nel 1893 la primitiva galleria veniva riorganizzata da una commissione presieduta dal marchese Cesare Imperiale di S. Angelo, ed eclletticamente accresciuta dall'apporto di collezioni di globi terrestri e celesti, di modelli di navi, di ceramiche, che oggi appartengono ai Musei della Marina (Pegli) e d'Arte Decorativa. Nel 1906, apertura d'un Museo d'Arte e di Storia in una sala attigua al Caffé Concordia; e fra il 1914 e il 1916, sgombrato ormai il palazzo da tutti gli inquilini, del Museo del Risorgimento e della Guerra 1915-18. Ma a partire dal 1922 un'esigenza d'ordine e di metodo cominciò a consigliare il trasporto altrove delle opere d'arte moderna e del materiale archeologico e navale; e si addivenne nel 1928 al riordinamento proposto dal dottor Orlando Grosso, direttore dell'ufficio di Belle Arti e Storia del Comune. Di quel vasto rimaneggiamento è testimonianza nella pubblicazione del Grosso stesso, *Le Gallerie d'arte del Comune di Genova* (Genova, 1932): « La raccolta si compone di opere, mobili, arazzi, che provengono dal legato Galliera,

formato da quadri già appartenenti alla quadreria Brignole-Sale e da acquisti eseguiti dai Brignole-Sale a Parigi; dal legato del principe Oddone e da legati e doni di cittadini genovesi; da depositi del Regio Governo; da acquisti compiuti con i fondi stanziati secondo le norme stabilite dalla fondazione duchessa di Galliera. La Pinacoteca occupa il piano nobile del Palazzo Bianco: nelle sale del piano terreno sono ordinate le tavole dei genovesi dei secoli XIV, XV e XVI e le opere più significative della scultura genovese dal secolo XIII al XV ed una collezione di ceramica ligure. Non appena i Musei del Risorgimento e della Guerra 1915-1918 verranno trasferiti alla Casa Mazzini, i mezzanini del Palazzo saranno destinati a raccogliere quadri e disegni d'arte genovese dal secolo XVI al secolo XVIII ».

Tenuto conto di codesti trasferimenti che avvennero fra il '32 e il '36, e, viceversa, del collocamento in una sala a pianterreno della collezione Frugone di arte moderna, tale era la sistemazione di Palazzo Bianco nel 1940, allorchè il museo fu chiuso per la guerra. Il 9 novembre 1942 l'antica dimora dei Grimaldi era un mucchio di rovine: un terribile bombardamento l'aveva pressochè distrutta. Quando alla fine del '45 se ne intraprese la ricostruzione, si adottò l'unica soluzione possibile: quella di seguire scrupolosamente la preesistente pianta, le vecchie sezioni e distribuzioni architettoniche dello spazio, non tenendo conto delle modificazioni introdotte sulla fine dell'Ottocento a scopo d'affitto. Tutto fu dunque rifatto com'era prima, dal cortile con le sue colonne agli stucchi della galleria al secondo piano. Terminati i lavori nel '49, restava da risolvere, nell'ordine delle esigenze del gusto moderno, il problema museografico, secondo un duplice aspetto: quello critico e storico dell'organizzazione, cioè la scelta e la distribuzione delle opere, e quello estetico e tecnico della presentazione di esse.

E poichè tale problema fu affrontato e studiato dalla dottoressa Caterina Marcenaro, con la consulenza del soprintendente alle Gallerie ed Opere d'Arte della Liguria, dottor Pasquale Rotondi, e con la collaborazione, per le soluzioni tecniche relative all'allestimento delle sale ed al montaggio delle varie opere, dell'architetto Franco Albini (i piani della Marcenaro eran stati sottoposti ad una commissione di cui facevan parte anche l'architetto Mario Labò, il dottor

Esterno di Palazzo Bianco col giardino pensile

Orlando Grosso, e, rappresentante del Comune di Genova, la dottoressa Carla Mazzarello), non resta che lasciar la parola alla Marcenaro stessa, la quale nell'ottobre 1950, quando Palazzo Bianco fu riaperto, così si esprimeva circa i criteri seguiti nel suo arduo esperimento museografico:

« Nell'attuale ordinamento è stato programmaticamente abbandonato il concetto di " palazzo " ed è stato rigorosamente perseguito quello di " museo ". Sono stati infatti eliminati tutti quei mobili e quegli oggetti che, negli ordinamenti precedenti, tendevano alla ricostruzione di un ambiente, alla rievocazione cioè dell'atmosfera dell'antica abitazione patrizia.

« Molti dipinti e alcuni marmi di grado qualitativamente modesto, in quanto considerati negativi ai fini dell'educazione visiva del pubblico, sono stati collocati a deposito nei piani superiori del palazzo dove, insieme ai mobili e agli oggetti, saranno scientificamente ordinati per essere a disposizione degli studiosi.

« Al posto dei dipinti e dei marmi eliminati entrano in Galleria altre 38 opere: alcune già appartenenti al nucleo di Palazzo Bianco, ma non esposte al pubblico, altre pervenute per acquisti, per doni, per depositi di chiese, di enti pubblici e di privati. Il corpus della raccolta risulta così profondamente rinnovato.

« Nella disposizione delle opere è stato seguito, s'intende nei limiti consentiti dagli ambienti, un criterio cronologico e, al tempo stesso, di affinità linguistica e di scuole, in modo che le varie sale si svolgano come i preordinati capitoli di un'antologia figurativa. Le pagine fiammingo-olandesi e quelle genovesi e liguri appaiono nella nuova pinacoteca specialmente numerose e prevalenti e imprimono al museo una particolare fisionomia.

« Il prossimo trasferimento della Collezione Frugone nella più adeguata sede del palazzo dell'Accademia Ligustica ha permesso non solo di definire le raccolte di Palazzo Bianco nei limiti dell'arte antica, ma anche di spaziare i vari elementi del corpus museografico per una più agevole e chiara leggibilità. E' stato anche possibile, per questo trasferimento, dedicare una sala a piccole mostre periodiche di carattere didattico alle quali il pubblico potrà accedere gratuitamente.

« Ai fini di non turbare la lettura dell'opera d'arte, nell'allestimento delle varie sale è stata rigorosamente evitata, secondo le possibilità consentite dai

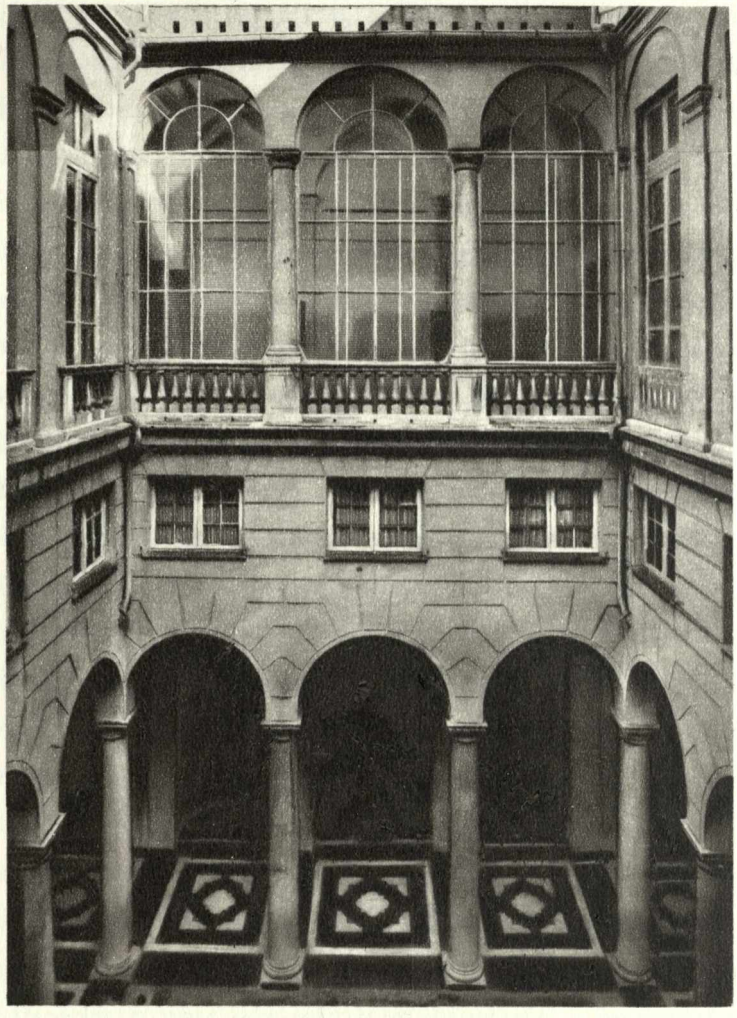
vani preesistenti, ogni belluria di carattere decorativo sia di materia, sia di forma. Le violenze luministiche delle antiche, ampie finestre sono state neutralizzate da moderni regolatori di luce, mentre alla illuminazione artificiale si è ricorso soltanto in pochissimi casi per inderogabile necessità. La disposizione dei dipinti su pareti o su supporti è stata sempre subordinata a un criterio di assoluta mobilità in modo da dare alla pinacoteca un carattere di elasticità perfetta, da permettere cioè, in ogni momento, l'esodo o l'introduzione di una o più opere. Si è ritenuto anche opportuno togliere ai quadri tutte le cornici non originali. Eliminando le inquadrature del più trito falso-gotico o rinascimento o barocco, o certe anche di gusto ottocentesco, si è voluto, sempre nei limiti del possibile, riportare i dipinti alla loro originaria limpidezza, in modo da purificarne i naturali attributi da ogni arbitraria interpolazione a posteriori.

« I criteri informatori della attuale redazione di Palazzo Bianco saranno forse oggetto di discussione. Tuttavia essi si considerano legittimi: così anche era legittimo per l'Ottocento e per il primo Novecento pensare alle opere d'arte come alle parti decorative di un tutto ambientale e inquadrarle in cornici, cioè in espressioni di gusto, del loro tempo ».

Come si vede, la animosa ordinatrice della Galleria di Palazzo Bianco aveva previsto giudizi contrastanti da parte del pubblico comune e critiche d'insieme e di particolari da parte dei competenti, per un'impresa che fu probabilmente il primo ardito esperimento italiano di museologia moderna del dopoguerra. Sì che quattr'anni dopo l'apertura della Galleria avvertiva l'opportunità di chiarire quelle ch'eran state le sue intenzioni nel citato articolo di *Museum,* concludendo che se avesse dovuto ricominciare l'opera avrebbe seguito i medesimi criteri.

Non è questo il luogo per aprirvi un'approfondita discussione di carattere museografico. Il nuovo ordinamento di Palazzo Bianco piacque incondizionatamente a visitatori intelligenti e culturalmente aggiornati, e per certi aspetti ne lasciò dubbiosi altri non meno intellettualmente scaltri e informati delle correnti estetiche attuali. Nè ciò sorprende se si pensa alla varietà, e spesso alla opposizione, dei gusti individuali che concorrono al godimento di un oggetto artistico in rapporto ad un determinato ambiente: gusti ciascuno dei quali ha un suo quo-

ziente di fondata giustificazione. A parte il pensiero informatore della selezione qualitativa che ha ridotto a meno di 150 gli oggetti d'arte collocati nelle vere e proprie sale di esposizione per il gran pubblico, sui circa 360 che si vedevano nella Galleria nel 1932, essendo gli altri specialmente a disposizione degli studiosi nei magazzini di riserva, pur perfettamente ordinati, al piano superiore e nei sottotetti, (e si sa che una simile selezione è inevitabilmente legata non soltanto al gusto personale di chi la compie, ma anche a posizioni critiche, talvolta polemiche, proprie del momento ideologico in cui si affermano, e perciò mutevoli da tempo a tempo, tanto ch'è prudente assumerle con somma discrezione), qualche osservazione basterà a chiarire appunto la disparità dei giudizi.



Cortile di Palazzo Bianco

I risultati ottenuti seguendo il principio di intendere l'opera d'arte « non più come l'elemento decorativo di un insieme, ma come un mondo a sè, sufficiente ad aprire il dialogo col visitatore » — uno dei principii della museologia moderna, consistente ad accentuare il carattere scientifico, culturale e didattico, e, se l'espressione è permessa, antisentimentale, del museo, facendone un organismo completamente diverso da quello della concezione ottocentesca,

che tendeva ad « ambientare » l'oggetto artistico in un'atmosfera stilistica storicamente ricostruita, cioè a ricreare l'antica funzione « ornamentale » del quadro e della statua in uno specifico ambiente di una specifica epoca (ed era, in certo modo, un tentativo di risalire all'origine della funzione stessa del prodotto artistico collocato nella casa dell'uomo) —, codesti risultati sono eccellenti ed ammirevoli in ogni sala di Palazzo Bianco: migliorati anche dalla sobria scelta di certi materiali impiegati negli sfondi (per esempio il mascheramento di alcune finestre con lastre di ardesia), dal disegno e dal colore delle pavimentazioni, dal magistrale studio dell'illuminazione agevolmente graduabile, sia naturale che artificiale; e qui l'architetto Albini, interprete delle vedute della dottoressa Marcenaro, ebbe campo di spiegare tutti i suoi accorgimenti.

Ci si domandò tuttavia se, talora, in questa volontà di presentare l'opera « come un mondo a sè », di distenderla in certi casi sulla tavola anatomica, non si fosse andati fino a un'eccessiva « sterilizzazione » dell'opera stessa, e cioè fino alla retorica di un concetto museografico che, accettabile come principio, è forse opportuno non esasperare. Le riserve, del resto sempre molto comprensive della grandiosa fatica compiuta, a qualche aspetto dell'allestimento di Palazzo Bianco e della presentazione delle opere, toccarono precisamente questo punto. Fu capito e lodato il proposito di « dare alle collezioni un'agilità tale che fosse possibile in ogni momento togliere o sostituire una o più opere ». Però non tutti approvarono le tante sbarre di ferro in vista, i ganci, le intelaiature metalliche, insomma una meccanica mostrata con uno sfoggio di nuda sincerità funzionale, cui qualche elemento ad essa opposto — capitelli o segmenti di colonne antiche utilizzati per inserirvi i supporti verticali di ferro ai quali stanno appiccati i quadri — non attenua il carattere « strumentale »; e fu anzi osservata la curiosità del connubio.

Così per il « supporto articolato che, a piacimento, può elevarsi e girare su se stesso », adottato per presentare il magnifico frammento marmoreo della tomba di Margherita di Brabante, ultimo capolavoro di Giovanni Pisano. D'accordo su quanto afferma la Marcenaro: che nessuna indicazione si aveva circa la collocazione, probabilmente su un sarcofago, della scultura, onde sarebbe stato arbitrario presentarla, poniamo, in una nicchia, la quale, d'altra parte, avrebbe me-

nomato l'importanza del frammento; che l'articolazione telescopica del sostegno comandato elettricamente non costituisce una mancanza di rispetto all'arte di Giovanni Pisano, ma ne facilita invece il pieno godimento ed il completo esame, mentre qualsiasi tentativo di ricostruzione ambientale ne avrebbe turbato « l'atmosfera di purezza e di silenzio ». Se non che il turbamento, almeno per vari visitatori, sussiste ugualmente: causato, questa volta, dal fastidio per il vistoso aggeggio meccanico, così scopertamente utilitario, che stride non tanto come un contrasto di gusto con quell'immagine storicamente e poeticamente commovente, quanto come un'intrusione di « pratica » in una civiltà di gran lunga più disinteressata della nostra. E' facile infatti, per sconfiggere una retorica (della contaminazione artificiosa dell'opera d'arte), cadere in un'altra retorica (dell'arbitraria « purificazione » dell'opera d'arte da ogni contingenza umana, da ogni impronta della sua epoca). Si tratta, del resto, della tendenza di molta critica moderna, di voler ridurre il giudizio sull'arte del passato prevalentemente al gusto attuale; invece di riportare il gusto nostro alle condizioni storiche in cui, e per cui, quell'arte nacque. E' probabile che fra un'eccessiva « storicizzazione » e una soverchia « attualizzazione » esista una via di mezzo, la migliore.

E' un discorso che si potrebbe estendere alla questione — importantissima in un museo — delle cornici. A Palazzo Bianco sono state largamente eliminate tutte quelle che « per il loro stile non appartenevano all'epoca che rappresentavano », per « riportare i dipinti alla loro originaria limpidezza, in modo da purificarne i naturali attributi da ogni arbitraria interpolazione a posteriori ». Questo criterio è ormai generalmente seguito nei riordinamenti dei musei, e in molti casi dà buoni risultati. Ma anche in questo campo adesso si eccede, trascinati dal fatto (l'assuefazione dell'occhio è pericolosamente rapida) che nove volte su dieci la pittura contemporanea — e tanto meno quanto più tende all'astratto — non esige cornice. Possiamo applicare questo principio indistintamente anche alla pittura del passato (compreso l'Ottocento) ogni volta che la cornice, per motivi vari, sembra « disturbare »? Un grande conoscitore d'arte, Max J. Friedländer, ha fatto in proposito notazioni interessanti, dopo aver accennato all'oro che espulso dal quadro (allude ai fondi oro) « cinge e incornicia quel ritaglio di natura e divide il mondo ideale dell'arte dalla nostra real-

Una sala (dei fiamminghi) della Galleria

tà ». Ha ricordato che « l'ufficio della cornice consiste nel fatto che essa garantisce la compiutezza della composizione e abbraccia l'opera d'arte isolandola. In tutti i tempi il quadro fu incorniciato, se pure ora in questa, ora in quella maniera... L'armonia fra dipinto e cornice è scomparsa del tutto al tempo nostro... Nulla rivela in modo così compromettente la crisi che travaglia tutto il campo delle arti figurative come l'incapacità, che è addirittura indifferenza, di creare un tipo di cornice adatto e degno della grande pittura ottocentesca... e ammiriamo il passato, in cui quadro e cornice formavano un tutto, un organismo unitario, e la striscia profilata si adattava al dipinto, di cui esaltava e compiva l'effetto, sempre in modo diverso, ora modesta, ora istrumentata riccamente, prosecuzione e limite insieme ». Di un poco, osiamo andare più in là: dicendo che se il pittore del passato non dipingeva certo il quadro in funzione della cornice,

senza dubbio però lo pensava in un clima di cultura, in un gusto per cui il quadro stesso senza cornice sarebbe stato un « oggetto » manchevole, incompiuto; e che perciò privare il quadro, dipinto in un tempo che non conosceva la « indifferenza » alla quale accenna il Friedländer, del suo « limite », è un gesto se non altro antistorico, che conferma la tendenza odierna a ridurre i fatti estetici del passato al comune denominatore dell'estetica attuale.

Queste poche osservazioni, riferibili d'altronde a molti altri musei recentemente riordinati od in via di riordinamento, si son fatte non per sminuire i risultati splendidi ottenuti a Palazzo Bianco, ma per sottolineare agli occhi dell'eventuale profano — cui può offrirsi questa pubblicazione con la quale l'Istituto Bancario San Paolo di Torino intende esaltare la magnifica Galleria genovese — la complessità e la difficoltà dei problemi museografici affrontati in una impresa a favore dell'arte e della cultura che fa onore a Genova, ed a chi scientificamente l'ha attuata.

MARZIANO BERNARDI

L'Istituto Bancario San Paolo di Torino è grato all'Amministrazione municipale di Genova ed alla dottoressa Caterina Marcenaro, direttrice delle Belle Arti del Comune di Genova, d'aver facilitato la compilazione di questa monografia; il cui curatore ringrazia il dott. Attilio Podestà, dell'ufficio Belle Arti di Genova, e l'architetto Mario Labò, presidente dell'Accademia Ligustica, per il cortese aiuto ed i preziosi suggerimenti.

TAVOLE

TAVOLA I

ARTE BIZANTINA DEL SECOLO XIII

Pallio d'altare

(*tessuto a ricami, m.* 1,27 x 3,76; *particolare*)

Questo prezioso tessuto di seta purpurea, ricamata in seta gialla e verde, argento e oro, Genova lo deve all'alleanza stretta dal Capitano del Popolo Guglielmo Boccanegra il 13 marzo 1261 — trattato di Ninfeo — con Michele VIII Paleologo per la conquista di Costantinopoli. Secondo le convenzioni, il nuovo imperatore d'Oriente donò il pallio d'altare alla Repubblica di San Giorgio per la cattedrale di S. Lorenzo. E' quindi un purissimo esemplare di quell'arte tessile bizantina le cui figurazioni ritraevano dalla pittura la finezza del disegno e della composizione; e ch'esso fosse destinato all'altare della cattedrale lo attesta anche la rappresentazione del Paleologo introdotto da S. Lorenzo nella chiesa genovese. L'opera è quindi databile fra il 1261 e la rottura di Michele VIII con Genova intorno al 1264. Le immagini narrano fatti delle vite di S. Lorenzo, S. Sisto e S. Ippolito; e riguarda quest'ultimo il particolare qui riprodotto. L'intento di adeguarsi stilisticamente ai modelli della pittura coeva è evidente in questo capolavoro, che appartiene a un tempo in cui l'arte bizantina non s'era ancora esaurita in forme manieristiche.

TAVOLA II

GIOVANNI PISANO

Tomba di Margherita di Brabante

(frammento marmoreo, m. 0,76 x 1,30)

Margherita di Brabante, moglie dell'imperatore di Germania Enrico VII nel quale Dante aveva riposto tante speranze sia per l'assestamento della politica italiana sia per il proprio ritorno di esule a Firenze (« *Sederà l'alma, che fia già augosta - Dell'alto Arrigo, ch'a drizzare Italia - Verrà in prima ch'ella sia disposta* »), morì il 14 dicembre 1311 in Genova, che aveva acclamato signore il marito, e la sua salma ebbe sepoltura nella chiesa di S. Francesco di Castelletto. Il 25 agosto 1313, un giorno dopo la morte di Enrico VII a Buonconvento, veniva commesso il monumento sepolcrale della regina a Giovanni Pisano (nato circa il 1245, morto dopo il 1314), che lo iniziò nello stesso anno, probabilmente a Pisa. Secondo Pietro Toesca (*Il Trecento,* Torino, 1951), il grande scultore « ebbe anche in quel lavoro — ultimo suo fin qui noto — qualche collaboratore, cui lasciò di scolpire gli angeli che sollevano il velario sul sarcofago; ma egli stesso mostrò nella parte principale ancora integro il suo potere: riprendendo un motivo della Resurrezione dei morti usato nei pergami, immaginò la defunta in atto di risorgere sorretta da angeli, illuminata da un sorriso; e, come sempre nei suoi capolavori, ritrovò una plastica aderente all'intimo, più pacata e precisa che nei rilievi di Pisa, improntando ancora una volta, nella semplificata modellazione e nel gotico modo della figura, tutta la sua arte ». Dopo la demolizione della chiesa di S. Francesco di Castelletto, il mirabile frammento fu trasportato a Voltri nel 1798 nella villa della duchessa di Galliera; passò poi all'Accademia Ligustica di Belle Arti, quindi al museo di Palazzo Bianco. Venne esposto alla mostra d'arte antica del 1892 in Genova, mostra che fu la lontana origine dell'attuale museo.

TAVOLA III

HUGO VAN DER GOES

Cristo benedicente

(*olio su tavola, m.* 0,52 x 0,33)

Al fortissimo realismo formale che caratterizza la pittura di Hugo Van der Goes si è voluto giustamente opporre una concezione artistica trascendente, un acceso lirismo unito a un'aspra franchezza. La sua forza vitale è grandissima, come dimostra il gruppo dei Pastori nella celebre « Adorazione » degli Uffizi, dipinta per Tommaso Portinari probabilmente intorno al 1475, unica opera documentata di questo potente fiammingo che si ritiene esser nato a Gand, dove fu ammesso alla corporazione dei pittori nel 1467; e che verso il 1475 si ritirò, presso Bruxelles, nel monastero di Roode Closter, morendovi demente nel 1482. La tavola di Palazzo Bianco, già in antica collezione a Firenze, apparteneva alla Collezione Viezzoli (Genova) quando fu esposta col titolo « Ecce Homo » alla Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI, a Firenze nel 1947 (v. *Catalogo della Mostra,* ecc., Firenze, 1948), ed il Ragghianti la ritenne opera originale di Van der Goes, al pari del Berenson e del Longhi secondo la comunicazione del proprietario. Per il Friedländer invece sarebbe di mano del Memlinc. Una replica di questo dipinto si trova nella Collezione Johnson, di Filadelfia. Il quadro, che di recente è stato ripulito, fu acquistato nel 1953 dal Comune di Genova per cessione del diritto di prelazione da parte dello Stato; infatti era stato presentato per l'autorizzazione ad essere esportato, ed il Consiglio superiore delle Belle Arti ne aveva vietato l'esodo, ritenendo che la sua perdita avrebbe danneggiato il patrimonio artistico nazionale. Vari motivi stilistici concorrono all'attribuzione dell'opera, ma soprattutto il modo con cui sono dipinte le mani: che si potrebbero convincentemente confrontare particolarmente con quelle degli accorati Discepoli nella « Morte della Vergine », del Museo Comunale di Bruges.

TAVOLA IV

LUDOVICO BREA

Gesù in Croce con le Marie e S. Giovanni

(olio su tavola, m. 2,05 x 1,28)

Dell'importanza di questa tavola, che fu la prima opera eseguita a Genova, per la chiesa di S. Bartolomeo degli Armeni su commissione di un Biagio de' Gradi verso il 1480-81, dal principale rappresentante della scuola di Nizza, testimonia l'abbondanza della bibliografia, che va dal Soprani delle *Vite de' Pittori, Scoltori et Architetti Genovesi, e de' forastieri, che in Genova operarono,* Genova, 1674, a F. Zeri del saggio nel « Burlington Magazine » del 1952, sui Primitivi mediterranei. Il Brea aveva già dipinto nel 1475 la patetica « Pietà » per la chiesa di Cimiez a Nizza, di netta derivazione dalle tradizioni avignonesi benchè la figura della S. Caterina riveli l'influenza del Borgognone (cfr. C. Sterling, *La peinture française, Les Primitifs,* Parigi, 1938); e due anni dopo avrebbe iniziato la « Madonna della Misericordia » per la chiesa di S. Domenico di Taggia, suo gran centro di lavoro dove si conserva la maggior parte delle sue opere. Egli era dunque sulla trentina, essendo presumibilmente nato intorno al 1450; e quantunque non avesse ancor preso con Vincenzo Foppa un contatto così stretto come a Savona nel 1490 per la collaborazione al polittico di Giuliano Della Rovere, già s'avverte nel « Gesù in croce » un'eco di pittori padani. Il suo gusto è così definito dal Morassi (*Capolavori della pittura a Genova,* Milano, 1951): « Formatosi nell'ambiente artistico nizzardo, a contatto con varie correnti dalla provenzale alla fiamminga, il Brea assume presto una fisionomia propria, a cui rimane fedele sin nei suoi ultimi anni. V'è in lui il riflesso dei maestri dell'Italia settentrionale e certamente qualche affinità stilistica con Antonello da Messina, ma derivatagli questa, più che per via diretta, dalle comuni fonti dell'epoca in cui operavano Konrad Witz ed il Maestro d'Aix, i fratelli van Eyck e i miniatori di Limbourg: vale a dire uno degli « ambienti » medioeuropei più saturi di cultura artistica ». In un atto dei Domenicani di Taggia, che commettevano al pittore fiorentino de Rossi un'ancona, proponendogli a modello la « Madonna del Rosario » dipinta fra il 1512 e il '13 dal Brea, questi, il 25 marzo 1523, era nominato come morto. E' presumibile che fosse deceduto quell'anno. Il « Gesù in croce » fu esposto a Genova nel 1868, ed alla Mostra dei Primitivi Mediterranei del 1952, a Bordeaux, Genova, Barcellona.

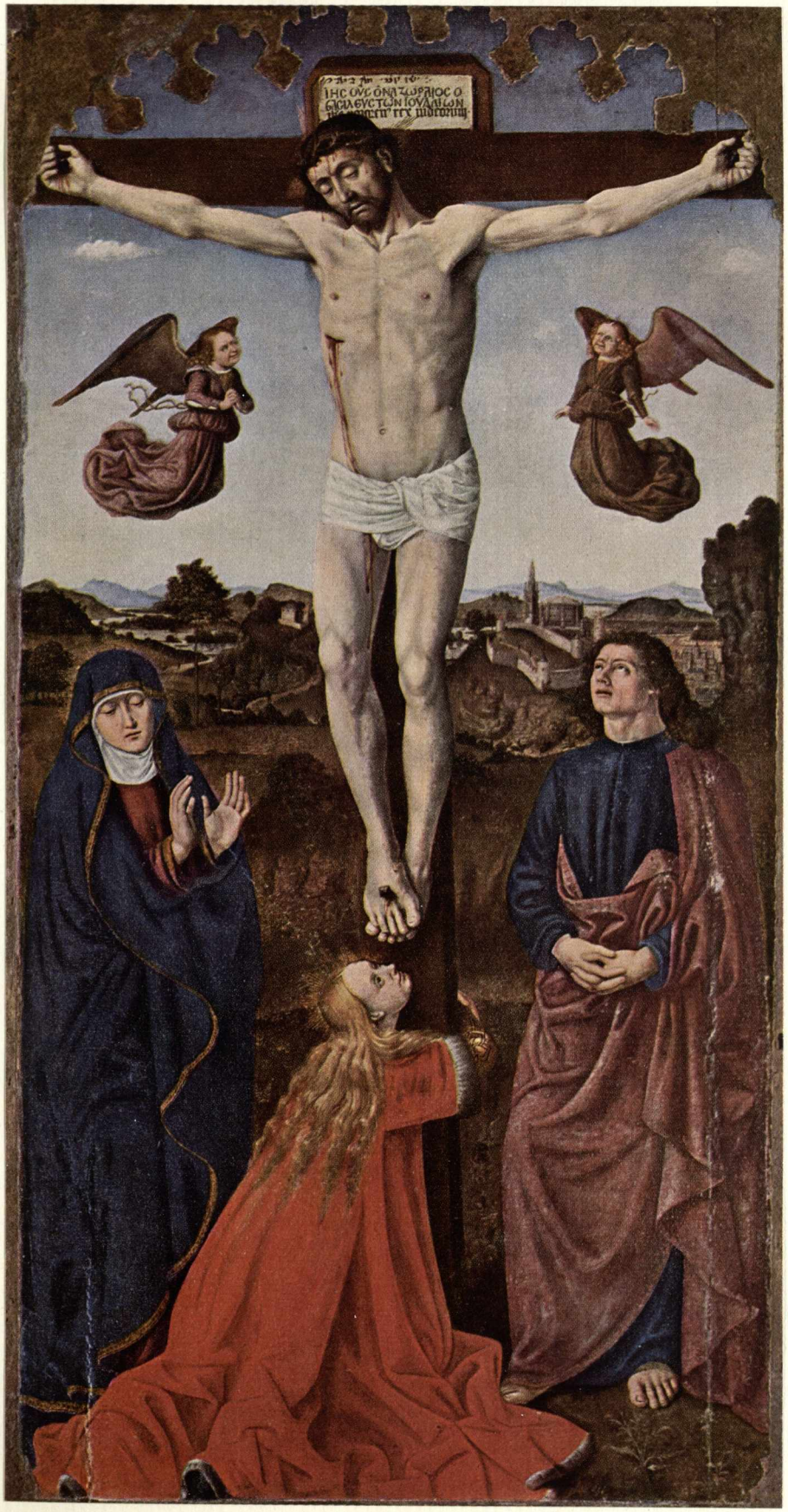

IHC OVC ONAZWPAIOC O
BACIΛEVC TWN IOVΔAIWN

TAVOLA V

FILIPPINO LIPPI

La Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Battista, Sebastiano e Francesco

(*olio su tavola,* m. 3,01 x 1,82)

Dei rapporti che Filippino Lippi (nato a Prato nel 1457, morto a Firenze nel 1504) dovette avere anche con committenti genovesi è testimonianza in una frase del Vasari (*Le Vite,* ediz. di G. Milanesi): « Mandò anco certi lavori a Genoa... »; e la frase così continua: « ...e fece a Bologna, in San Domenico, allato alla cappella dell'altar maggiore, a man sinistra, in una tavola un San Bastiano; che fu cosa degna di molta lode ». Quando il figlio di Fra Filippo, sul finir della vita, ebbe a provvedere per la cappella fatta costruire da Baldassarre Lomellini nella chiesa di S. Teodoro in Genova la pala d'altare che adesso è in Palazzo Bianco, si ricordò del « San Bastiano » a destra nello « Sposalizio di S. Caterina » dipinto per Bologna, e diede nuovamente, e identico, quel volto alla figura che campeggia al centro della tavola di Genova, benchè su altro e men riuscito corpo nudo, e guardante verso destra anzichè a sinistra; idem per il viso, di tre quarti invece che di profilo, del Battista. Il pittore era oppresso di commissioni e stanco (molto stanco se una semplice angina di gola potè ucciderlo a quarantasette anni), ciò che spiega il « fare manierato » notato dal Morassi (*Capolavori della pittura a Genova,* Milano, 1951) in questa pala che tuttavia esercitò notevole influsso sulla pittura genovese, e che fu una delle ultime opere del Lippi, essendo datata 1503 e firmata « Philippinus Florentinus faciebat ». (La scritta della tabellina sul plinto della colonna allude agli imperatori Diocleziano e Massimiano sotto i quali S. Sebastiano subì il martirio). L'opera — che a Palazzo Bianco è esposta scorniciata — fu portata a Parigi nel 1810 durante il regime napoleonico, restituita nel 1816, ma senza la predella ove era dipinta una « Pietà ». Subì ritocchi nel Settecento e nell'Ottocento, venne restaurata nel 1925. Il suo interesse è documentato da un'abbondantissima bibliografia. Guardandola si ripensa al giudizio del Berenson su Filippino: « la sua impronta di tisica delicatezza ».

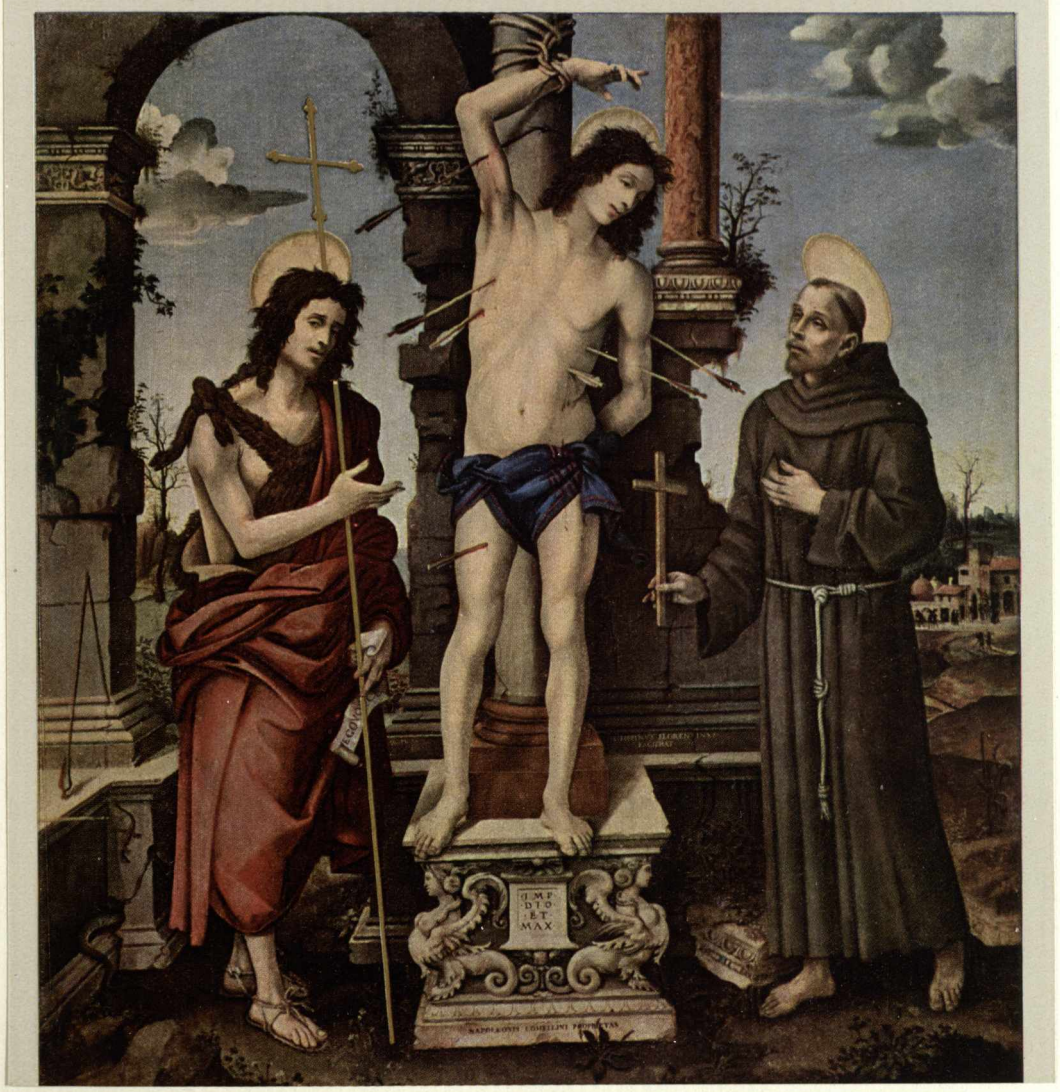


TAVOLA VI

MAESTRO DI S. GIOVANNI EVANGELISTA

S. Giovanni Evangelista a Patmos

(*olio su tavola, m.* 1,20 x 0,88)

E' la più bella delle quattro tavole di identico formato (le altre tre rappresentano « Un miracolo di S. Giovanni Evangelista », « La resurrezione di Drusiana », « L'ultima cena ») esistenti nella Galleria di Palazzo Bianco, opere di un maestro fiammingo attivo in Anversa circa tra il 1490 e il 1520, chiamato da M. J. Friedländer (*Drei Niederländische Maler in Genua,* in « Zeitschrift für bildende Kunst », Berlino, 1927-28) « Maestro di S. Giovanni Evangelista ». Le quattro tavole, provenienti dalla sagrestia della chiesa della SS. Annunziata in Genova, negli antichi inventari e cataloghi erano indicate come opere di scuola tedesca, e tali le ritenne E. Jacobsen (*Le Gallerie Brignole-Sale De Ferrari in Genova,* in « Archivio Storico dell'Arte », 1896) collocandole nella cerchia dei düreriani Von Kulmbach e Hans Schauffelein. Dal canto suo W. Suida (*Genua,* Lipsia, 1906) le dichiarò di scuola francese del secolo XV. Si hanno altre attribuzioni ad Albert Bouts e a Goswijn van der Weyden, nipote di Roger. Orlando Grosso (*Le Gallerie d'arte del Comune di Genova,* Genova, 1932) ha osservato che « si riscontrano però sulle falde dell'abito del Re, nella tavola del Miracolo di San Giovanni Evangelista, le iniziali A. N., che sono forse la sigla dell'autore non ancora identificato ». A quanto afferma il Catalogo (Firenze, 1948) della Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI tenutasi a Firenze, redatto sotto la direzione di Carlo L. Ragghianti, « queste quattro tavole facevano senza dubbio parte di un complesso più vasto, di cui erano gli sportelli esterni ». Infatti sul rovescio di due di esse son dipinte due figure statuarie di Evangelisti. « Non si conosce la tavola, o piuttosto le tavole, della parte centrale ». I quattro dipinti comparvero all'Esposizione artistico-industriale di Genova del 1868, organizzata per la maggior parte da Alfredo D'Andrade, ed alla Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI, Firenze, 1947.

TAVOLA VII

GERARD DAVID

La Crocifissione

(*olio su tavola, m.* 1,01 x 0,88)

Fra i rari quadri cui possono appoggiarsi, per raffronti, le attribuzioni a Gerard David, il Van Puyvelde (*Les Primitifs Flamands,* Parigi, 1941) cita questo, che Antonio Morassi dice « opera altissima, in cui i modi del Memling appaiono potenziati da un più ampio senso monumentale e da una più profonda umanità » (*Capolavori della pittura a Genova,* Milano, 1951). Poichè il Friedländer lo data intorno al 1515 (*Die altniederländische Malerei,* vol. VI, Berlino, 1928), appartiene alla piena maturità del maestro, nato a Oudewater verso il 1460, iscritto nel 1484 fra i pittori della corporazione di Bruges, e qui morto nel 1523 dopo aver soggiornato brevemente nel 1515 ad Anversa. (E' ipotesi dell'Hoogewerff che sia stato a Genova fra il 1511 e il 1515, lavorando col Patinir). Orlando Grosso (*Le Gallerie d'arte del Comune di Genova,* Genova, 1932) scrive che la tavola proviene da antica chiesa genovese; ma se è da identificarsi con la « Crocifissione » ricordata dall'Alizeri (*Guida artistica per la città di Genova,* Genova, 1846-1847) nel Palazzo Ducale nel 1846 e poi in Palazzo Tursi, sarebbe un tempo appartenuta al monastero della Cervara.

La tavola fu ritenuta prima di Filippo Lippi, in seguito di un ignoto maestro olandese, parere di W. Suida. Ma, come s'è visto, l'attribuzione al David di E. Jacobsen è autorevolmente confermata. Lo Jacobsen paragona le figure a statue esprimenti « un lamento pietrificato », il Friedländer vi scorge una insolita monumentalità. Malgrado i restauri nella figura della Madonna e nel fondo, la scena nella sua sobria drammaticità ben risponde ai caratteri dell'arte di Gerard David, forte saturazione del colore, limpidi toni rinforzati da ombre intense, solidità di forme perfettamente collocate nello spazio, nobile ritegno nell'espressione dei sentimenti (Van Puyvelde). Su queste figure che si staccano sul cielo plumbeo, severe e ieratiche nella livida luce grigio-argentea, grava infatti — osserva il Morassi — « un profondo tragico silenzio ».

L'opera fu esposta alla Mostra della pittura antica in Liguria, Genova, 1946, alla Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI, Firenze, 1947, alla Mostra « I Fiamminghi e l'Italia », Bruges, Venezia, Roma, 1951, e nel 1955 alla Mostra di pittura fiamminga di Sciaffusa.

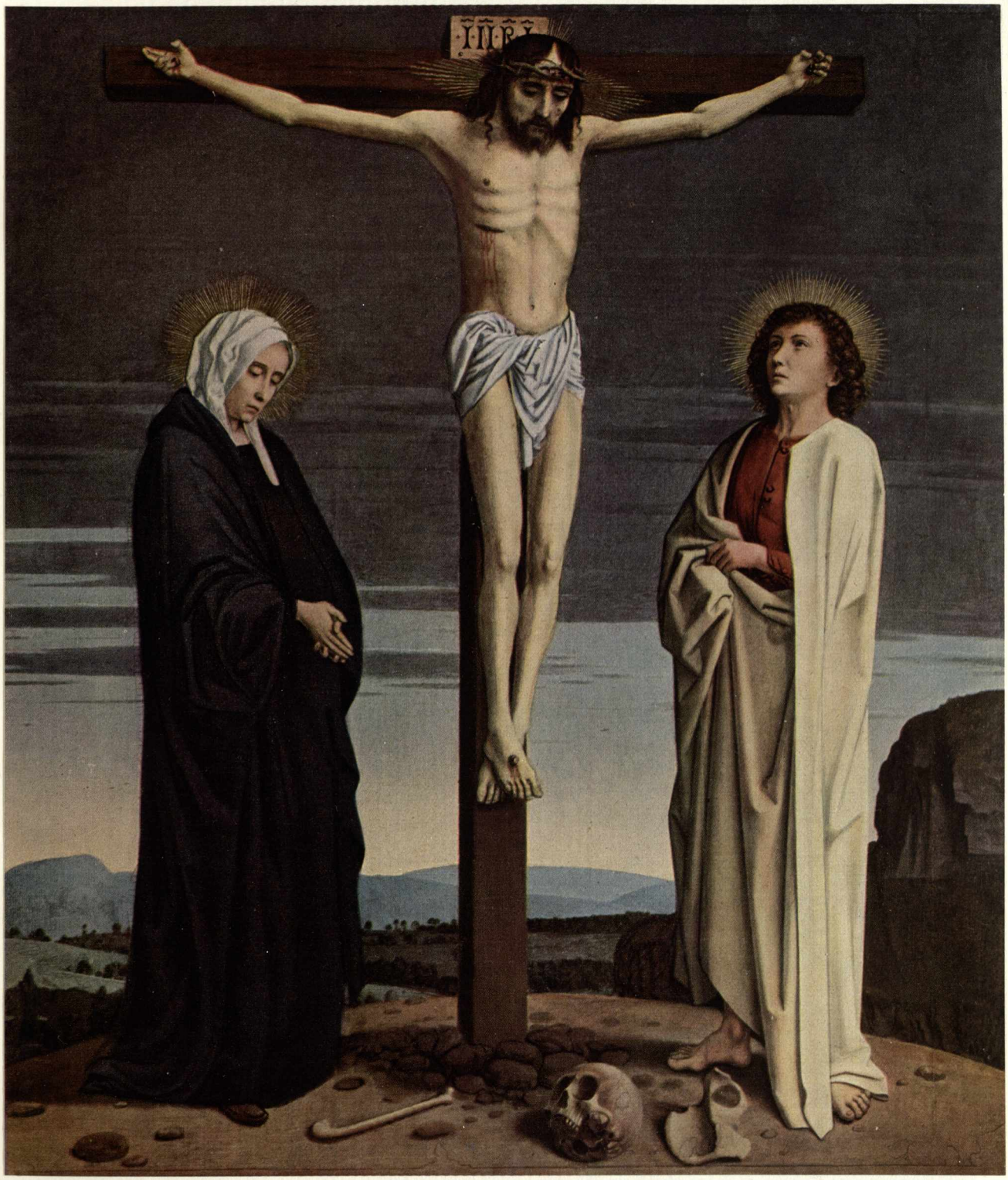

INRI

TAVOLA VIII

GERARD DAVID

La Madonna della pappa

(olio su tavola, m. 0,34 x 0,28)

Nell'inventario degli oggetti d'arte depositati nel Palazzo Bianco all'atto della successione della duchessa di Galliera (1884), questo grazioso quadretto è indicato al N. 39 come « Madonna che nutrisce il Bambino » di Hans Memlinc: ciò che non stupisce per le affinità fra il Memlinc e l'allora meno valutato David. Era stato acquistato a Parigi nel 1874, e ritenuto di Luca di Leyda. L'attribuzione al David è sostenuta dal Jacobsen e da A. I. Wauters (*Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles,* Bruxelles, 1906), mentre W. Suida e M. J. Friedländer fanno questo nome dubitativamente. Come ricorda O. Grosso (*Le Gallerie d'arte del Comune di Genova,* Genova, 1932), secondo il Friedländer le numerose varianti di questo affettuoso soggetto — a Strasburgo, Bruxelles, New York, Praga — derivano dal prototipo della collezione C. von Pannwitz, di Bennebroek, che anche il Van Puyvelde pone fra le opere certe di David, pubblicandone la riproduzione (*Les Primitifs Flamands,* Parigi, 1941). Le dimensioni sono pressochè quelle del quadro genovese. Dal confronto fra i due dipinti si notano le seguenti varianti principali: nell'esemplare di Palazzo Bianco il Bambino invece di un rametto di ciliegio coi frutti appesi tiene in mano un cucchiaio; il vaso di fiori che nel quadro Pannwitz sta, più grande, sul tavolino sotto la finestra, è stato posto sul mobile in alto a sinistra, dietro la testa della Madonna, ed una mela ha sostituito tre pere accanto al boccale di peltro. Lievi differenze anche nel cestino a destra e nella forma del pane sul tagliere; tutto il resto si può dire identico, tranne la diversità d'espressione dei volti della Vergine e del Bimbo: quella, più dolcemente assorta nel quadro Pannwitz, questo, più vivamente intento, e quasi avido, nel quadro genovese. La popolare tavoletta fu esposta alla Mostra d'arte antica, Genova, 1892, ed alla Mostra « I Fiamminghi e l'Italia », Bruges, Venezia, Roma, 1951.

TAVOLA IX

JAN PROVOST

Annunciazione

(*olio su tavola, m.* 2,60 x 2,03; *particolare*)

Jan Provost nacque a Mons presumibilmente intorno al 1465 e si formò forse a Valenciennes. Nel 1493 si fece iscrivere fra i pittori di Anversa, ma l'anno seguente già apparteneva alla corporazione di quelli di Bruges, dove prevalentemente visse, lavorò occupando uffici vari, e morì nel 1529. Ebbe contatti col Dürer durante il viaggio di questo nei Paesi Bassi nel 1521. Dopo la morte di Gerard David fu incaricato di dipingere, nel 1524-'25, per la sala dei magistrati di Bruges un « Giudizio Universale » (ora nel museo di questa città), che costituisce la base per la conoscenza della sua opera (fra l'altro la « Vergine sul trono » di Windsor, la « Madonna col Bambino » di Londra, la « Disputa di S. Caterina » di Rotterdam, il « Martirio di S. Caterina » di Anversa, la « Adorazione dei Magi » di Berlino). Secondo un giudizio di L. van Puyvelde (*Les Primitifs Flamands,* Parigi, 1941), « la sua immaginazione non va oltre i numerosi modelli che aveva sott'occhio », ma eccelle nel creare lo spazio, nel comporre solide figure, nel colore sonoro dai meravigliosi verdi-grigi.

Questa « Annunciazione », proveniente dalla distrutta chiesa genovese di S. Colombano, era fornita di due sportelli (entrambi nella Galleria di Palazzo Bianco) con le figurazioni di S. Pietro e di S. Elisabetta di Portogallo, che aperti formavano un trittico. Essi vennero anticamente decurtati della parte inferiore: un ritratto della donatrice si trova nella Collezione Thiessen di Lugano, quello del donatore nella Collezione Johnson di Filadelfia, attribuito, quest'ultimo, dal Berenson al Solario e restituito al Provost dal Friedländer e dal Valentiner (cfr. Carlo L. Ragghianti, *Catalogo della Mostra d'arte fiamminga e olandese dei secoli XV e XVI,* Firenze, 1948). L'opera che fu genericamente attribuita a un maestro fiammingo fino al 1931, quando il Friedländer (*Die altniederländische Malerei,* Berlino, 1931) l'assegnò al Provost, pervenne con l'eredità Sauli agli Ospedali Civili di Genova, ed è alla Galleria di Palazzo Bianco a titolo di deposito. Fu esposta alla Mostra d'arte fiamminga a Firenze nel 1947, e l'anno prima in quella della Pittura Antica in Liguria. Antonio Morassi (*Capolavori della pittura a Genova,* Milano, 1951) la definisce « di alta levatura, finita in ogni particolare, e tuttavia di ampio respiro, da considerarsi tra le più significative del Maestro ».

TAVOLA X

JACOPO NIGRETI detto PALMA IL VECCHIO

La Madonna col Bambino, fra il Battista e la Maddalena

(*olio su tavola, m.* 0,96 x 1,18)

Fra le numerose Sacre Conversazioni dipinte da Jacopo Nigreti detto Palma il Vecchio (nato a Serinalta nel Bergamasco circa il 1480, morto a Venezia nel 1528), composte, per usare le parole del Frizzoni, di « figure dalle consuete forme piene, tondeggianti e floride, che alla loro volta rivelano la natura montanara dell'autore », (*Le Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo,* Bergamo, 1907), la tavola di Palazzo Bianco è quella che più s'avvicina al quadro dell'Accademia Carrara; sì che all'una come all'altro può adattarsi la descrizione, fatta per quest'ultimo, da Adolfo Venturi: « Il colore morbido e intenerito s'adagia con riposante lentezza sulle forme espanse, molli, quasi disfatte, e trova rispondenza nei gesti pigri, negli sguardi soavi e quieti, che dànno un'aria quasi raffaellesca alla testa del ricciuto Bambino » (*Storia dell'arte italiana,* IX, parte III, Milano, 1928). Il Venturi, a proposito della figura muliebre a destra, dice prima S. Maddalena, poi S. Caterina: piccola confusione non evitata neppure dal Frizzoni che nel testo parla di S. Maddalena, e nella riproduzione scrive S. Caterina. Nel dipinto genovese non v'è possibilità di equivoco, perchè le mani della santa e del Bambino non sono intrecciate, e Maria di Magdala offre ben visibile il vaso dell'unguento. Oltre questa differenza, v'è il gesto e l'atteggiamento del capo di Gesù Bambino dissimili nei due quadri, qualche piccola variante nel Battista e nella Madonna, qualche diversità nel paesaggio. Ma nell'insieme le due composizioni si assomigliano fortemente. Se non che il quadro di Bergamo è giovanile, e giustamente il Venturi, per la florida santa, parla di « chiaro preludio alla bellezza carnosa e languida delle donne palmesche, ancora insonnolita e letargica »; mentre il quadro di Genova fu dipinto dal Palma dopo la quarantina, secondo lo Jacobsen tra il 1520 e il '26, ed il pittore aveva assimilato le influenze di Giorgione, Tiziano, Lotto. L'opera proveniente da Parigi, pervenne a Palazzo Bianco col legato della duchessa di Galliera. Fu esposta alla Mostra d'arte antica di Genova, del 1892. E' compresa come autografo del Palma anche dagli elenchi del Berenson.

TAVOLA XI

JACOPO CARRUCCI DETTO IL PONTORMO

GENTILUOMO FIORENTINO

(*olio su tavola, m.* 0,85 x 0,62)

Di questo penetrante ritratto dipinto dal grande manierista toscano, nato nel 1494 a Pontormo presso Empoli (di qui il suo soprannome), morto l'ultimo giorno del 1556 o il 1° gennaio del '57, così parla Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'arte italiana* (IX, parte V, Milano, 1932): « Più rudemente, a larghi piani lignei, è costruita la figura d'accigliato giovane fiorentino nella galleria di Palazzo Bianco a Genova. Il colore, pur mantenendo valore formale, costruttivo, ha ormai prima importanza, nel contrasto fra le carni tetre e la gamma dei rossi nelle stoffe. Lo spessore del manto, a grandi pieghe profonde, scavate dall'ombra, accentua la rigidità scattante e tracotante della posa; e il volto s'intorbida; i grandi occhi guardano diffidenti, la bocca ha un'espressione chiusa, d'ira contenuta; nella gamma di rossi che il colore delle stoffe intona, dal rosa lillaceo della veste al rosso del manto, sbiadito per la luce che l'ispessisce, risalta sinistro il pallor terreo delle carni, il nero profondo di chiome, sopracciglia e occhi. Par anzi che quella gaiezza di stoffe colorate renda l'immagine più grave e funerea ». C'è, come spesso accade nelle descrizioni venturiane, un'accentuazione sentimentale, romantica, della visione e dell'interpretazione: fino a travisare lievemente la realtà dei colori. Ma lo psicologismo del brano letterario ben s'adatta all'immagine, ch'è appunto un capolavoro di psicologia (cfr. Giusta Nicco Fasola, *Il Pontormo o del Cinquecento,* Firenze, 1947), ottenuto attraverso una forma plastica di rara potenza. L'opera è giovanile; Elena Toesca (*Il Pontormo,* Roma, 1943) la data circa 1518; ancor risente dell'arte di Andrea del Sarto e di Fra Bartolomeo, mentre vi s'annunzia l'influsso di Michelangelo, e ancora l'imminente Manierismo attende nel Pontormo uno dei massimi banditori (basti in proposito confrontare questo ritratto con quello tardo, e veramente manieristico, di « Giovinetto » al Museo di Lucca); tuttavia vi si afferma pieno lo stile del grandissimo ritrattista, uno dei maggiori della pittura italiana. La tavola, che proveniva da Parigi, entrò a Palazzo Bianco per il legato della duchessa di Galliera. Fu esposta alla Mostra d'arte antica in Genova, del 1892.

TAVOLA XII

PETER PAUL RUBENS

Venere e Marte

(*olio su tavola, m.* 1,33 x 1,48)

Nell'inventario dei quadri di Palazzo Bianco all'atto della successione duchessa di Galliera, questa tavola è indicata al N. 7 quale « Ritratto di Rubens e famiglia dipinto da lui stesso ». Tante altre volte, infatti, nelle composizioni mitologiche, storiche, allegoriche il sommo maestro fiammingo (nato a Siegen nel 1577, morto ad Anversa nel 1640), si raffigurò con la moglie (particolarmente con la seconda, Elena Fourment, perchè la prima, Isabella Brandt, come osservò Louis Hourticq, « non è mai che una comparsa di secondo piano »), e con qualcuno dei figli; e così anche in questo quadro avrebbe collocato se stesso e la sua compagna. Certo è che in questa sontuosa e sensuale pittura, stupenda nella resa delle carni, delle stoffe, dei metalli, sia le fattezze di « Marte » che quelle di « Venere » sono somigliantissime a quelle del pittore e della giovane seconda moglie Elena, fatta sposa sedicenne nel 1530, quand'egli aveva varcato i cinquant'anni. Persino l'orecchio dell'impennacchiato guerriero ha il lobo anormalmente sviluppato che si vede nell'« Autoritratto » di Rubens a Windsor. Quanto alla bionda ed esuberante dea, la si può confrontare coi tre diversi tipi femminili dell'« Abbondanza » della collezione Rothschild (tre immagini della Fourment), col ritratto di Elena della pinacoteca di Monaco, col celebre quadro del Louvre, con l'« Andromeda » (sempre la moglie) di Berlino: pitture tutte dal 1630 in avanti. Perciò la datazione accettata per la tavola di Palazzo Bianco — circa 1618-1619 — contrasterebbe anche con quanto dice il dizionario del Bénézit (Parigi, 1924) che segnala a Genova il quadro « L'artiste et sa femme » senz'altra specificazione: perchè se questo « Venere e Marte » riproducesse Rubens e sua moglie, converrebbe spostarne a quasi quindici anni più tardi la data di esecuzione. Se non che ogni artista ha le sue preferenze tipologiche, e nelle composizioni di Rubens molte figure maschili somigliano a Rubens stesso senza essere autoritratti, molte figure femminili a Elena Fourment prima che questa entrasse, appassionatamente amata, nella vita, ormai sul declino, del pittore. L'ipotesi del Suida (*Genua,* Lipsia, 1906) che soltanto la parte centrale del dipinto sia di mano del maestro è plausibile. L'opera, che già ornò una stanza di Palazzo Rosso, fu esposta alla Mostra d'arte antica a Genova nel 1892.

TAVOLA XIII

ANTON VAN DYCK

Il Cristo della moneta

(*olio su tela, m.* 1,47 x 1,35)

Quanto il Van Dyck (nato ad Anversa nel 1599, morto a Londra nel 1641) sia debitore, dopo che del Rubens, di Tiziano è chiaro anche in questa affascinante pittura, molto vicina ai due quadri del Vecellio di soggetto analogo, uno già nella Galleria di Dresda (i dipinti antichi di questa galleria erano 2855, dei quali 1560 furono asportati dai russi ed ora vengono gradatamente restituiti), l'altro nella Galleria Nazionale di Londra. Il primo è limitato soltanto alle due figure centrali, che il quadro genovese rappresenta meno ravvicinate; del secondo il maestro fiammingo ha invertito la composizione, ponendo il Cristo a sinistra invece che a destra, pur conservandogli il medesimo gesto delle mani. Naturalmente nella versione vandyckiana è soprattutto l'espressione psicologica che si trasforma, ed in un certo senso si esteriorizza, mirando più a un effetto formale che all'intimo significato del divino episodio: « Mostratemi la moneta del censo.... Rendete dunque a Cesare le cose che appartengono a Cesare, e a Dio le cose che appartengono a Dio » (Vangelo di San Matteo, 22, 15-22). Il Van Dyck dipinse certamente questa tela durante la sua dimora italiana dal 1621 al '27 dopo aver visto il testo tizianesco a due figure presso la Corte estense; l'altro, a tre personaggi, era stato provvisto dal Vecellio a Filippo II di Spagna, ma il giovane fiammingo potè averne sott'occhio una riproduzione a stampa dalle incisioni di Cornelis Galle e di Martino Rota. Infatti i colori della tunica e del manto di Gesù nel quadro di Dresda furono fedelmente ripetuti in quello ora a Genova.

Dell'opera è menzione negli inventari della Galleria Brignole-Sale fin dal 1748. Fu esposta nel 1873 a Parigi e nel 1892 alla Mostra d'Arte Antica di Genova; nel 1955 comparve fra le « Cento opere di Van Dyck » riunite nel palazzo dell'Accademia Ligustica. Una sua seconda redazione fu citata da qualche studioso nella collezione del duca di Grafton. Nel secolo scorso Gerolamo Tubino riprodusse il quadro (entrato col legato duchessa di Galliera a Palazzo Bianco) in una litografia.

TAVOLA XIV

BERNARDO STROZZI

Il Paradiso

(*olio su tela, m.* 1,77 x 1,08)

Ricordato dal Ratti (*Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova,* ecc., Genova, 1766) nella casa di G. B. Cambiaso, questo dipinto fu concepito dallo Strozzi (nato a Genova nel 1581, morto a Venezia nel 1644) come bozzetto per l'affresco eseguito nell'abside della chiesa medioevale di S. Domenico in Genova, demolita nei primi anni dell'Ottocento: affresco un cui frammento si conserva nell'Accademia Ligustica, proprietaria anche del bozzetto depositato in Palazzo Bianco. Nel catalogo della « Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria », allestita a Genova nel 1947, dove la tela fu ammirata dopo le altre sue esposizioni a Genova nel 1868 e nel 1938, ed a Firenze (« Mostra della pittura italiana del '600 e '700 ») nel 1922, Antonio Morassi osserva ch'essa appartiene allo stile strozziano di transizione fra la maniera così detta « lombarda » e quella « pre-veneziana »: stile evidente nel sapido cromatismo e nel sagace studio luministico di « quelle trasparenti figure dello sfondo, che sembrano assorbite dall'atmosfera e si perdono nella luminosità del cielo ». La maniera « lombarda » deriverebbe allo Strozzi dall'influenza che su di lui ebbero le opere di Giulio Cesare Procaccini, che fu a Genova nel 1618, e di Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano. L'influsso di questi « lombardi », secondo il Morassi, fu determinante nella sua formazione. Per il Pallucchini invece (Catalogo della mostra « Cinque secoli di pittura veneta », Venezia, 1945), il « Prete genovese » si formò nell'ambiente pittorico genovese « irrobustendo la sua esuberante vena di colore a contatto di Rubens, di Cornelio De Wael, e soprattutto del caravaggismo riformato che approdava a Genova nel '21, per opera di Simone Vouet e di Orazio Gentileschi »; ed a Venezia dopo il 1630, schiarito il suo colorismo nella lievitante luminosità appresa dal Veronese, « sembrò svolgere la lezione del Feti, morto nel '24, e del Lyss, morto nel '29, con accenti cromatici tra i più sensuosi e splendenti... esasperando quasi la tradizionale opulenza coloristica veneziana ». Ma secondo Roberto Longhi (*Viatico per cinque secoli di pittura veneziana,* Firenze, 1946) lo Strozzi, « altro pittore spiritoso ma non molto profondo », ebbe scarsa azione sulla declinante pittura della Venezia del Seicento.

TAVOLA XV

DAVID TENIERS IL GIOVANE

Il corpo di guardia

(*olio su rame, m.* 0,51 x 0,65)

Questo soggetto, caro a parecchi pittori fiamminghi, fu numerose volte replicato da David Teniers il Giovane (nato ad Anversa nel 1610, morto a Bruxelles nel 1690), e ne esistono varianti nei musei di Berlino, Magonza, Madrid, Monaco, Leningrado, Vienna. Nel quadro di Genova, firmato, il pittore pose contro il muro sul camino un foglio di carta con lo schizzo d'una testa d'uomo. E' probabile ch'egli abbia voluto lasciarvi la propria immagine, perchè altrimenti non si spiegherebbe la presenza del ritrattino in un ambiente volgare cui le pancacce e i boccali di vino s'addicono meglio d'un oggetto artistico. Anche nell'« Autoritratto » ch'era nella Galleria di Dresda si scorge sulla parete un foglio analogo: ed i due profili sono assai somiglianti. L'opera, acquistata a Parigi e pervenuta alla Galleria di Palazzo Bianco col legato duchessa di Galliera, fu esposta alla Mostra d'Arte Antica di Genova del 1892; e ancora una volta conferma l'eccezionale abilità tecnica, il tocco vivacissimo, la ricchezza coloristica del fecondo rappresentante d'una pittura di genere che, al contrario di quella rudemente veristica del Brouwer, cercava soprattutto la piacevolezza ed ebbe perciò uno straordinario successo.

TAVOLA XVI

FRANCISCO ZURBARAN

Sant'Eufemia

(*olio su tela, m.* 1,67 x 1,02)

Allo stesso modo che uno dei capolavori di Palazzo Bianco, il « Viatico di S. Bonaventura », è una delle cinque scene eseguite nel 1629 da Francisco Zurbaran (nato a Fuente de Cantos in Estremadura nel 1598, morto forse a Madrid qualche tempo dopo il 1664) per la chiesa di S. Bonaventura a Siviglia — e le scene rappresentanti momenti della vita del santo sono oggi divise fra i musei di Parigi, Berlino, Dresda e Genova — così sono della medesima Galleria due delle Vergini Martiri dipinte intorno al 1640 dal grande contemporaneo e amico di Velasquez per la sacrestia della chiesa d'un convento sivigliano, e adesso sparse per il mondo: spettacolose figure delle quali una S. Lucia è al Museo di Chartres, una S. Apollonia al Louvre, una S. Agata al Museo Fabre di Montpellier, una S. Casilda al Prado, una S. Caterina al Museo di Bilbao, due versioni di S. Elisabetta nei Musei di Bilbao e di Montreal, una S. Margherita alla Galleria Nazionale di Londra, una S. Rufina a New York, due immagini di Santa Eufemia a Palazzo Bianco e nella collezione Jiménez di Madrid, una S. Orsola pure a Palazzo Bianco. Come scrisse il Gruyer, se lo Zurbaran « imprime al fervore dei monaci un'austerità spesso truce, egli poi s'umanizza prodigandosi in cure attente per le nobili vergini cui ha occasione di consacrare il suo pennello. Che seducente e brillante processione! Guardatele sfilare nei loro ricchi costumi del tempo di Filippo III e di Filippo IV, angeliche e mondane insieme, delicate e fini, fiere e con un sospetto d'orgoglio nel loro pio raccoglimento.... Ecco i sonori drappeggi, le sete dense e lucenti di caldi toni, che fanno pensare a Venezia, e che lo Zurbaran si compiaceva di dipingere fin dalla sua giovinezza nello studio del Roelas ».

Questa « S. Eufemia » (riconoscibile per la sega che regge nella sinistra, attributo del suo martirio), al pari della « S. Orsola » riprodotta nella illustrazione seguente, fu acquistata nel 1852 a Parigi dalla duchessa di Galliera. Entrambi i dipinti vennero esposti alla Mostra d'Arte Antica di Genova nel 1892.

TAVOLA XVII

FRANCISCO ZURBARAN

Sant'Orsola

(*olio su tela, m.* 1,67 x 1,02)

Nel 1810 il maresciallo Soult, comandante dell'armata napoleonica in Spagna, acquistava a Siviglia varie pitture dello Zurbaran esistenti in chiese e conventi, o per dir meglio ne veniva in possesso durante la guerra di repressione. Fra di esse la « S. Apollonia » e le due scene della vita di S. Bonaventura che sono al Louvre, la « S. Eufemia » e la « S. Orsola » ora della Galleria di Palazzo Bianco. Il Soult morì ottantaduenne nel 1851 e l'anno seguente la sua ricchissima collezione era messa all'asta. La « S. Eufemia » (v. tavola e commento precedenti) e la « S. Orsola » venivano acquistate, col « Viatico di S. Bonaventura », dalla duchessa di Galliera, il cui legato le assicurava poi alla Città di Genova. Già s'è detto come le numerose immagini di martiri cristiane dipinte dallo Zurbaran per un convento sivigliano siano sparse in vari musei. Nella sua produzione esse appartengono a un periodo pittorico più intensamente coloristico di quello che culmina nel ciclo per la chiesa di S. Bonaventura. Forse questo nuovo gusto della vivacità e luminosità cromatica che meravigliosamente valorizza le stoffe preziose nelle quali si drappeggiano e modellano splendidamente le sue sante, contribuisce ad attutire in un'eleganza profana che rasenta lo sfoggio di una venustà mondana, l'altissima spiritualità ed il drammatico senso religioso dell'artista che fu definito il migliore interprete della grandiosa epopea dei chiostri spagnuoli. Ritratti di bellissime dame, più che divine figure idealizzate, il magnifico sacro corteo rispecchia d'altra parte l'innato e cavalleresco omaggio iberico alla femminilità; e il simbolo del martirio è offerto alla vista non come atroce strumento di tortura, ma come un vezzo che aggiunga grazia ad una immagine squisita, la quale appunto per la sua seduzione possa essere più devotamente adorata. Mai tuttavia, nel difficile equilibrio fra sensualità ed ascesi, vien meno quel segno di elevatezza morale, di severa dignità, proprio dell'arte di colui che nella pittura del suo popolo tiene un posto assai vicino ai tre maggiori maestri, il Greco, Velasquez, Goya.

TAVOLA XVIII

BARTOLOME' ESTEBAN MURILLO

La fuga in Egitto

(*olio su tela, m.* 2,05 x 1,61)

Risulta dai documenti relativi che questa tela, firmata, fu dipinta dal Murillo (nato a Siviglia il 31 dicembre 1617, motivo per cui spesso lo si dà nato nel 1618, morto nella stessa città nel 1682) per una Mercéd Calzada nel 1648. E' dunque opera della piena giovinezza, dell'anno stesso del suo matrimonio felice con Doña Beatriz, modella preferita, quando già un probabile soggiorno a Madrid aveva trasformato la sua visione pittorica attraverso lo studio di Tiziano e del Rubens. Nasceva allora la sua fama di « Estrella de Sevilla », affidata al successo del « Miracolo di S. Diego » (detto la « Cucina degli angeli »), eseguito per il convento sivigliano dei francescani, portato in Francia dal maresciallo Soult ed oggi al Louvre. Si sa che in questa vasta composizione uno stile personale si disperde nelle varie reminiscenze di Van Dyck e di Ribera, di Rubens e di Velasquez. Ma nel quadro di Palazzo Bianco, posteriore di due anni, già si ritrova il Murillo tipico, non però sdolcinatamente vaporoso come nella maturità, ancora sentimentalmente fresco, narratore convincente benchè troppo proclive alla rappresentazione aneddotica, affettuoso con i suoi soggetti, patetico e familiare, profondamente religioso, ma soprattutto pittore di grandissime doti quando nel suo manierismo si voglia isolare la forza e la spontaneità dell'esecuzione, colorista tanto audace quanto efficace. Ammirato per due secoli come uno dei maggiori maestri, il Murillo è stato poi probabilmente giudicato con troppa severità dal gusto moderno; ma appunto da questo gusto che sa ormai acutamente distinguere le qualità del linguaggio figurativo dalle simpatie contenutistiche delle differenti epoche, si attende un esame più equanime, per il quale si può muovere anche da questa « Fuga in Egitto ». In essa la Vergine, i cui lineamenti sono confrontabili con quelli della « Vergine del rosario » del Louvre, dipinta nello stesso periodo, è certamente la giovane moglie, e sembra rispecchiare tutta la tenerezza del pittore. L'opera, che come gli altri dipinti spagnuoli fu acquistata a Parigi dalla duchessa di Galliera, venne esposta a Genova nella Mostra d'Arte Antica del 1892.

TAVOLA XIX

GIOVANNI ANDREA DE FERRARI

Esaù e Giacobbe

(*olio su tela, m.* 1,30 x 1,17)

Giovanni Andrea de Ferrari (nato a Genova nel 1598, mortovi nel 1669) fu discepolo di Bernardo Castello ed in seguito di Bernardo Strozzi; ma l'evidente suggestione che su di lui esercitò lo « spagnolismo » che qua e là serpeggia fra le radici della pittura genovese del Seicento fa sì che varie delle sue numerosissime opere siano state attribuite a maestri spagnuoli. L'influsso del Van Dyck è poi riconosciuto da tutti gli studiosi. Appare perciò assai complessa la personalità artistica del de Ferrari che nel *Catalogo della mostra dei pittori genovesi del Seicento e Settecento* (Genova, 1938) compilato da Orlando Grosso, Mario Bonzi, Caterina Marcenaro, è definita « ora fragile e gelida, ora robusta e sensuale, ma sempre squisitamente decorativa ». Dal canto suo Antonio Morassi (*Catalogo della mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria,* Genova, 1947) lo pone fra i rappresentanti — con Sinibaldo Scorza, Antonio Travi, Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea Vassallo, Domenico Fiasella detto il Sarzana, Bernardo Strozzi, Gioachino Assereto, Orazio de Ferrari — della « corrente naturalistica-descrittiva » della pittura barocca genovese; e lo dichiara « pittore di grandi possibilità, compositore ardito e movimentato », disuguale nella produzione « ove altissima, ove affrettata, superficiale e talvolta quasi volgare ». Giovanni Andrea de Ferrari, che fu maestro di Valerio Castello, del Merano, del Carbone, di G. B. Castiglione detto il Grechetto, ebbe notevole influenza sulla pittura genovese del Seicento. Questo dipinto, che è nella Galleria di Palazzo Bianco a titolo di deposito dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, raffigura il biblico « contratto » fra Esaù e Giacobbe, cioè la cessione da parte del primo dei diritti di primogenitura per il famoso piatto di lenticchie; e realisticamente, con eccezionale sobrietà e potenti qualità pittoriche, lo rappresenta come un semplice « affare » fra due contadini liguri del tempo del de Ferrari: accentuando con la stretta di mano e l'espressione degli occhi dei due fratelli l'assurdità ma anche la fatalità del « negozio » di cui è racconto nella *Genesi.*

TAVOLA XX

GREGORIO DE FERRARI

Riposo nella fuga in Egitto

(*olio su tela, m.* 0,74 x 0,58)

Dopo l'esperienza correggesca compiuta a Parma fra il 1669 ed il '73, tornato a Genova ormai « pittore fatto » ed accostatosi a Domenico Piola (ne sposò una figlia nel 1674) non senza partecipar del gusto, nella sua formazione, di Valerio Castello e della scultura berniniana e del Puget allora ammiratissimo dai pittori genovesi, fra le opere eseguite verso la trentina Gregorio de Ferrari (nato a Porto Maurizio nel 1647, morto a Genova nel 1726) dipinse circa il 1676 su commissione di un patrizio della famiglia Centurione per la chiesa di S. Giovanni Battista dei padri Teatini in Sampierdarena la pala del « Riposo in Egitto » che oggi è nella chiesa di S. Siro a Genova. A quella tela si ricollega come bozzetto questo « Riposo » della Galleria di Palazzo Bianco. In un suo recente, ampio, accuratissimo e penetrante saggio *Per un profilo di Gregorio de Ferrari* (*Paragone,* Firenze, luglio 1955), Andreina Griseri così parla delle due opere: « ...il quadro era nato come l'esigenza di una originale posizione rispetto al Piola: una singolare chiarezza nel rapporto dei colori accesi e come lavati; una carnosa freschezza nelle carni, e poi falde spiegazzate, panni avvolti a sciabolate, " scorti alla correggesca ", entro viluppi d'erbe a sostituire anche l'aureola della Vergine; palmizi, ali d'angeli protesi in un acceso e fresco idillio agreste, punteggiato di sguardi curiosi. Appunti ancor più vivi sono in un bozzetto di analogo soggetto a Palazzo Bianco, così lavorato ed immediato nell'impasto di rossi ed azzurri accostati sensuosamente, da far pensare allo stesso Piola giovane, aiuto e continuatore, " con virtuosi pennelli ", di Valerio Castello;.... ». Nelle stesse pagine la Griseri segnala poi, nella raccolta di Palazzo Bianco, un disegno assai prossimo alla pala di S. Siro ma con varianti notevoli, « tipicamente giovanile per una caratteristica sprezzatura di lumeggiature bianche e di intelligenti desunzioni correggesche ». Dal canto suo Mario Bonzi ha pubblicato (*Bollettino Ligustico,* 1952) una « Carità » del Piola similissima alla figura della Vergine col Bambino nel bozzetto del « Riposo ». La tela di Palazzo Bianco, del maestro che il Morassi definì « tra i più originali della corrente decorativa della pittura genovese barocca », fu esposta nel 1952 a Genova nella mostra « La Madonna nell'arte in Liguria ».

TAVOLA XXI

ALESSANDRO MAGNASCO

Trattenimento in un giardino genovese

(*olio su tela, m.* 0,76 x 1,98)

Questo celebre dipinto fu acquistato dal Comune di Genova nel 1897 presso la signora Orsolina Rosa Vaccheri ved. Moro per la somma di 300 lire. Ciò basta a indicare quale sia stata in circa mezzo secolo la rivalutazione critica e commerciale, iniziata dal Brass e poi dal Geiger, di Alessandro Magnasco, detto « Il Lissandrino » (nato a Genova nel 1667, mortovi nel 1749). Citato innumerevoli volte in tutti i testi sulla pittura italiana del Sei e Settecento, il quadro così è descritto da Antonio Morassi (Catalogo della « Mostra del Magnasco », Genova, 1949): « In uno di quei pittoreschi giardini, che erano il vanto delle " villeggiature " dei genovesi, a poche miglia dalla città, tra secolari cipressi e roseti in fiore sono convenuti abati e vecchi parrucconi, damine incipriate e signore impettite: e chi gioca a carte, chi conversa, chi sta a guardare il vasto paesaggio che si stende ad anfiteatro verso i colli. Opera così descrittiva il Magnasco non ci ha dato mai: ma la descrizione è fatta con quel suo tocco magico e saettato, che tutto trasfigura in una nuova realtà pittorica. Densa è la pasta del colore, elaborata con una sensibilità così moderna da far pensare al Monticelli. Gli accordi cromatici sono di una squisitezza rara, e con accenti qua e là vivissimi. Opera dell'ultimo periodo dell'artista, da datarsi dopo il 1735 ». Concorda su questa data Benno Geiger nel suo monumentale volume (*Magnasco,* Bergamo, 1949) che cataloga i dipinti del Lissandrino, comprendendo la tela nell'ultimo periodo genovese (1735-1749) del pittore — il quarto di quelli in cui si divide di solito la sua attività; il primo, lombardo; il secondo, toscano; il terzo, di nuovo lombardo; l'ultimo, genovese — ed identificando il paesaggio con « la vasta conca di poggi da Sampierdarena ai monti, popolata da centinaia di ville »: il che contrasterebbe col titolo che si dà anche, a volte, al quadro: « Trattenimento in un giardino d'Albaro ». Ma ciò non ha importanza: importa la qualità stupenda di questa pittura, « preludio a quanto di grandioso e venusto il Settecento italiano potrà poi creare » (Geiger, *op. cit.*), che dalla mostra di Firenze del 1922 (« Pittura italiana del '600 e '700 ») comparve nelle maggiori esposizioni, compresa la « Exhibition of Italian Art » alla Burlington House di Londra nel 1930.

TAVOLA XXII

ALESSANDRO MAGNASCO

Trattenimento in un giardino genovese

(*particolare della tavola precedente*)

Brano pittorico eccezionale, questo particolare in primo piano del più descrittivo ed anche del più « difficile » quadro d'Alessandro Magnasco conferma quanto ebbe a notare Giulio Lorenzetti (*La pittura italiana del Settecento,* Novara, 1942) che l'azione del « Lissandrino », se fu essenziale « soprattutto nell'ultimo periodo, per il divenire della pittura veneziana dai Ricci ai Guardi, non mancò di esercitare altresì non trascurabile suggestione su tutta la pittura settecentesca dell'Alta Italia ». E infatti uno dei più sottili analizzatori dell'arte del Magnasco, Giuseppe De Logu (*Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e del Settecento,* Venezia, 1931) scriveva venticinque anni fa: « L'inimitabile Magnasco ebbe pure imitatori pedestri che del maestro non sentirono certo il calore del sogno, il furore della visione, l'impeto della fantasia; ma solo la maniera.... E le ville del bresciano, del milanese son piene di serie di ovali, di sovraporte, di pannelli. Tutti anonimi. E' curioso ed è fatale che non uno di questi tanti anonimi abbia almeno una volta lasciato il proprio nome; fu il loro trucco, allora; ed ora, per la cronaca o per la storia, quell'ambizione è la loro condanna ».

Queste figurine il Magnasco le schizzava fulmineamente col colore (e sterminato è il popolo che anima le 492 opere riprodotte dal Geiger: *op. cit.,* v. commento tav. precedente), ma con un tocco infallibile da grandissimo disegnatore che non s'accontenta della nota cromatica o dell'effetto tonale come faranno poi gli Impressionisti del cui pittoricismo egli è precursore, bensì intende sempre definire il personaggio sia nel suo fisico che nella sua moralità; sì che meravigliosa è la caratterizzazione dei suoi minuscoli attori col gesto, la sua attitudine scenica a comporre il « teatro » delle passioni, dei desideri, delle vanità, della frivola eleganza: le dame coscienti del loro fascino mondano, i prelati galanti, il valletto servizievole, l'azzimato ufficiale che carica uno schioppo da parata forse per offrir l'emozione di un colpo da sparare ad una delle signore presenti, il gentiluomo stanco del suo ozio. E' la rappresentazione perfetta ed insieme la critica di un costume.

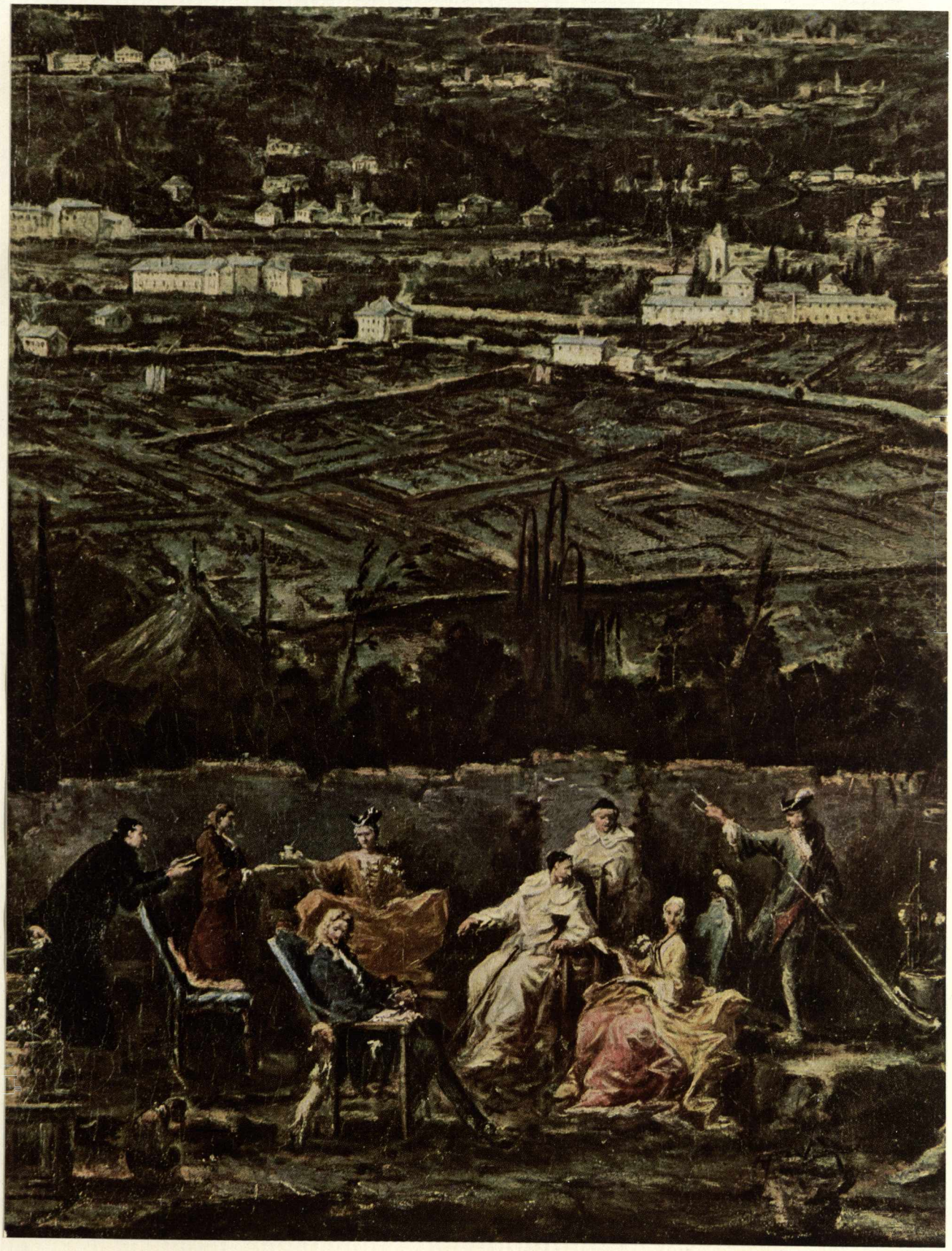


TAVOLA XXIII

ALESSANDRO MAGNASCO

Trattenimento in un giardino genovese

(*particolare della tavola* XXI)

Mentre dame, gentiluomini ed autorevoli ecclesiastici discorrono con mondana eleganza (v. tavola precedente) nel giardino fiorito che non si vieta la civetteria d'una finta rusticità (ed anche questo è un preludio al più tardo Settecento), quasi il muricciuolo cadente non bastasse a isolarlo dalla circostante campagna, in altro gruppo un giovane e un vecchio giocano a carte con un prete nasuto: e basta un po' di fantasia per scorgere nell'anziano signore il padrone della villa ospitale e nel religioso che gli siede in faccia il prevosto della parrocchia cui di quando in quando l'aristocratico proprietario non nega benefizi; intorno, per curiosità e deferenza v'è chi assiste al gioco, e la scenetta è abbastanza tipica perchè un pittore — ch'è il Magnasco stesso, autore del quadro in questione — si diverta a ritrarla insieme agli altri personaggi (v. tavola XXI, parte a sinistra), proprio mentre sopraggiunge dal cancelletto, appoggiandosi al bastone, un sesto annoso prete dall'aria gioviale, pronto ad occupare lo sgabello scacciandone il cagnolino, per partecipare alla partita. Clero e nobiltà, ciò che conta per la società dell'epoca anche nella mercantile Genova; e volendo rappresentare un trattenimento in giardino nel pomeriggio d'una placida giornata estiva, il pittore ha invitato i due « stati » preminenti: il « terzo stato » è lui, che lavora al suo quadro, uno dei suoi innumerevoli quadri che gli permisero — come scriveva il Ratti nel 1769 — di viver « sempre con decoro, come la Profession sua richiedeva », pur non lasciando, venuto a morte, « de' suoi guadagni avanzo veruno »; quanto al « quarto stato », ancora inconsapevole di sè, eccolo lì annunziato nel villano che non passa per la porta ma scavalca il muro. Pittura, dunque, in un certo senso sociale, e forse lievemente, dissimulatamente satirica, come del resto molta pittura del Magnasco, sempre moralistica — quando non violentemente passionale — ogni volta che accoglie la figura umana: si pensi ai suoi frati, quelli del ciclo che il Geiger definì « claustrale », ai suoi sgherri nelle taverne, ai suoi pagliacci e mendicanti, ai suoi santi ed eremiti, alla sua brulicante allucinata umanità che sembra perpetuamente sconvolta da un vento di tempesta.

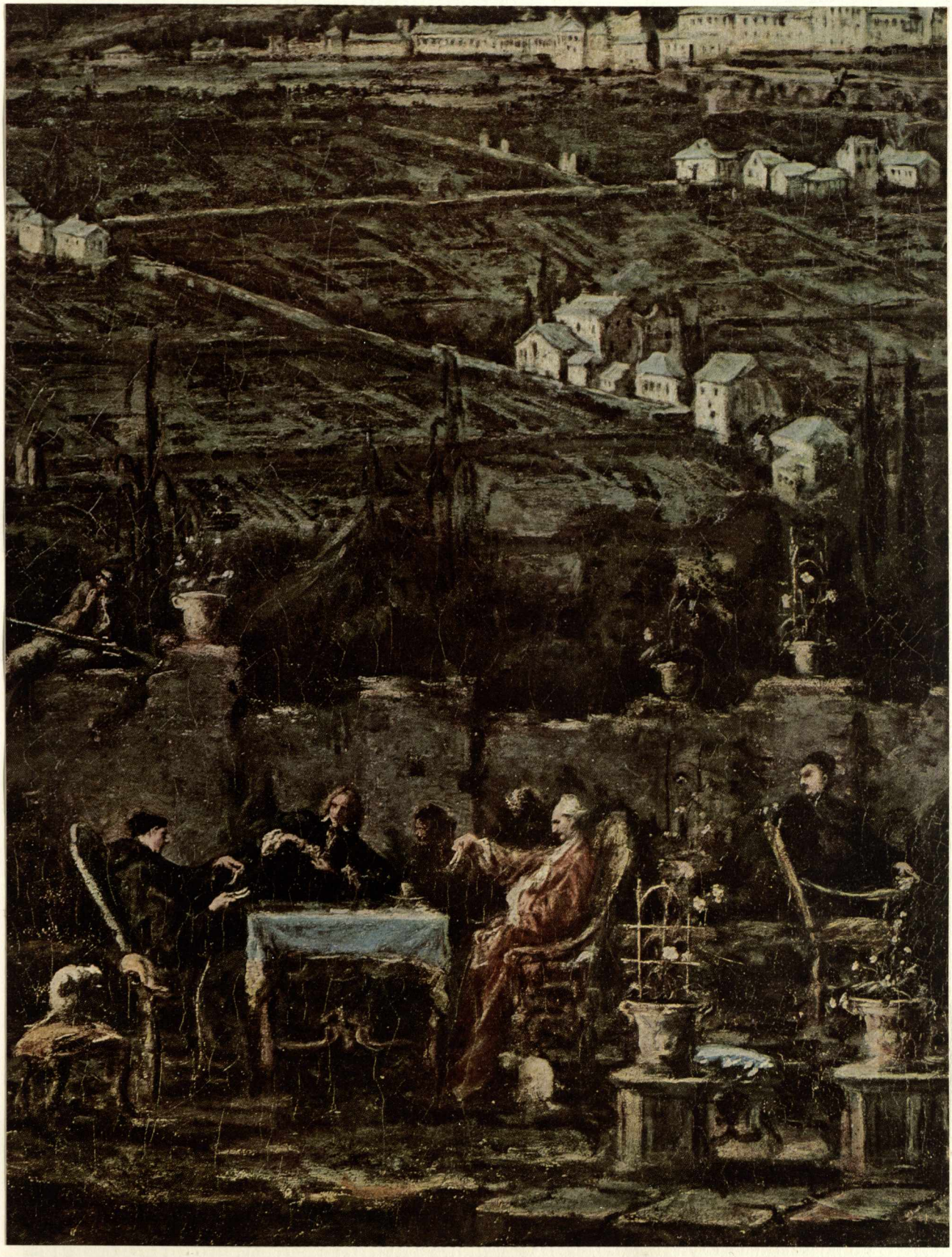


TAVOLA XXIV

NICOLAS LANCRET

La danza in giardino

(*olio su tela, m.* 0,39 x 0,30)

Una vecchia scritta sul suo tergo assegnava a Giovanni Battista Pater questa graziosissima piccola tela; e Orlando Grosso nel suo catalogo *Le Gallerie d'arte del Comune di Genova* (Genova, 1932) mantenne l'attribuzione quantunque in precedenti cataloghi l'opera fosse data a Nicolas Lancret (nato a Parigi nel 1690, mortovi nel 1743), attribuzione confermata anche da W. Suida (*Genua,* Lipsia, 1906). Grande, del resto, è l'affinità dei due pittori che, contemporanei, fra gli altri deliziosi « petits-maîtres » francesi delle feste galanti e delle scene pastorali eccellono, nella scia del sommo Watteau. Protagonista di questo dipinto non è la danza, ma la luce che piove tenera dal cielo lieve fra gli alberi ad accarezzare morbidamente le figurette. Come nella « Lezione di musica » del Louvre, ritroviamo il repertorio di Watteau; ma — come per il Lancret scrisse Louis Gillet — « invece di una essenza concentrata, di un elisire di poesia, non ne ritroviamo che l'apparenza vaporosa, a guisa di un acquerello per una pittura da ventaglio. In verità si tratta di un'altra arte, d'una semplice decorazione che non obbedisce più alle leggi del cuore, ma alle esigenze dell'arabesco, della *rocaille* e della cornice. Si tratta di fornire un'illusione di sentimento, un fantasma di scene gradevoli; è la romanza da salotto in confronto con la melodia sgorgata dall'anima. In questi termini, nulla di più amabile di Lancret ». Il quadretto, proveniente da Parigi ed entrato in Palazzo Bianco per il legato duchessa di Galliera, fu esposto nel 1892 a Genova nella Mostra d'Arte Antica.

INDICE

In copertina: Giovanni Pisano: Partic. della Tomba di Margherita di Brabante

Avvertenza . . . . . *pag.* 7

Palazzo Bianco e la sua Galleria . . . . . » 11

LE OPERE:

Arte Bizantina del Secolo XIII: Pallio d'altare . . . . . Tav. I

Giovanni Pisano: Tomba di Margherita di Brabante . . . . . » II

Hugo van der Goes: Cristo benedicente . . . . . » III

Ludovico Brea: Gesù in Croce con le Marie e S. Giovanni . . . . . » IV

Filippino Lippi: La Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Battista, Sebastiano e Francesco . . . . . » V

Maestro di S. Giovanni Evangelista: S. Giovanni Evangelista a Patmos . . . » VI

Gerard David: La Crocifissione . . . . . » VII

Gerard David: La Madonna della pappa . . . . . » VIII

Jan Provost: Annunciazione . . . . . » IX

Jacopo Nigreti detto Palma il Vecchio: La Madonna col Bambino, fra il Battista e la Maddalena . . . . . » X

Jacopo Carrucci detto Il Pontormo: Gentiluomo fiorentino . . . . . » XI

Peter Paul Rubens: Venere e Marte . . . . . » XII

Anton Van Dyck: Il Cristo della moneta . . . . . » XIII

Bernardo Strozzi: Il Paradiso . . . . . » XIV

David Teniers il Giovane: Il corpo di guardia . . . . . » XV

Francisco Zurbaran: Sant'Eufemia . . . . . » XVI

Francisco Zurbaran: Sant'Orsola . . . . . » XVII

Bartolomé Esteban Murillo: La fuga in Egitto . . . . . » XVIII

Giovanni Andrea De Ferrari: Esaù e Giacobbe . . . . . » XIX

Gregorio De Ferrari: Riposo nella fuga in Egitto . . . . . » XX

Alessandro Magnasco: Trattenimento in un giardino genovese . . . . . » XXI

Alessandro Magnasco: Trattenimento in un giardino genovese . . . . . » XXII

Alessandro Magnasco: Trattenimento in un giardino genovese . . . . . » XXIII

Nicolas Lancret: La danza in giardino . . . . . » XXIV

FINITO DI STAMPARE NEL GENNAIO 1956

PRESSO LE ARTI GRAFICHE

AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILANO